

Antonella Chiazza

Il Genio di Palermo

Contesti urbani e immagini scultoree



ANTONELLA CHIAZZA
IL GENIO DI PALERMO
CONTESTI URBANI E IMMAGINI SCULTOREE

PITTI EDIZIONI

In copertina:
disegno della statua del Genio di Palermo
a Villa Giulia
(realizzato dall'autrice)

Printed in Italy
© 2010
Editrice Pitti Edizioni
Palermo

ISBN 978-88-96569-08-5

Antonella Chiazza

Il Genio di Palermo

Contesti urbani e immagini scultoree



SEDE
EGIS

PITTI
EDIZIONI
PALERMO

Pag.	7	<i>Introduzione</i>
*	11	CAPITOLO 1
		La statua del Genio a piazza Garraffo
*	13	1.1. Contesto storico
*	18	1.2. L'aspetto materiale: i materiali, la tecnica
*	18	- Tecnica di lavorazione
*	22	- Note di restauro e stato di conservazione
*	22	- La via delle acque
*	25	1.3. Analisi iconografica
*	28	1.4. Analisi stilistico-formale
*	32	- Geometria e proporzioni
*	36	1.5. L'intenzionalità dell'artista
*	39	CAPITOLO 2
		Il Genio di Palermo a Palazzo Pretorio
*	41	2.1. Breve riferimento storico
*	43	2.2. L'aspetto materiale: i materiali, la tecnica
*	43	- Nota di restauro e stato di conservazione
*	44	2.3. Analisi iconografica
*	47	2.4. Analisi stilistico-formale
*	48	- Geometria e proporzioni
*	53	2.5. L'intenzionalità dell'artista
*	55	- Intenzionalità della committenza: Pietro Speciale
*	57	CAPITOLO 3
		La fontana del Genio a piazza Rivoluzione
*	59	3.1. Il contesto urbano; evoluzione della piazza
*	72	- La fontana di Cerere
*	80	- La fontana del Genio

Pag.	83	3.2. L'aspetto materiale: i materiali, la tecnica
*	83	- Note di restauro
*	83	- La via delle acque
*	85	3.3. Analisi iconografica
*	86	3.4. Analisi stilistico-formale
*	88	- Geometria e proporzioni: analisi e ipotesi
*	99	CAPITOLO 4
		La fontana del Genio a Villa Giulia
*	99	4.1. Breve riferimento storico
*	105	4.2. L'aspetto materiale: i materiali, la tecnica
*	105	- Note di restauro e stato di conservazione
*	105	- La via delle acque
*	106	4.3. Analisi iconografica
*	108	4.4. Analisi stilistico-formale
*	111	- Geometria e proporzioni
*	115	4.5. L'intenzionalità dell'artista
*	117	CAPITOLO 5
		Iconologia del Genio di Palermo
*	133	Appendice
*	135	1. Intervento di restauro della macchina decorativa con figura del Genio di Palermo a piazza Garraffo
*	142	2. Intervento di restauro della fontana del Genio a piazza Rivoluzione
*	144	3. Lavori di manutenzione per il restauro delle emergenze monumentali e del parco statuario di Villa Giulia.
*	157	Referenze fotografiche
*	158	Elenco tavole

Introduzione

Il testo si pone l'obiettivo di analizzare, con una metodologia interdisciplinare, le sculture del Genio di Palermo che, nel tessuto urbanistico della città, costituiscono, molto spesso, dei significativi esempi di arredo urbano realizzando una simbiosi – talora di analogia e talora di contrasto – tra testo plastico e contesto ambientale.

Le figure simboliche del Genio interpretano e rappresentano la complessa identità sociale e culturale di antiche aree urbane palermitane che, grazie alla loro presenza, vengono caricate di valori simbolici elevandole a luoghi del «mito»: un mito allusivo alle molteplici realtà della storia concreta.

Dalla ricerca archivistica e bibliografica si sono potute ricostruire le connessioni esistenti tra gli aspetti economici, urbanistici, sociali della città e quelli mitici che sono, a loro modo, comprimari ed anch'essi costitutivi delle strutture urbane.

L'impostazione dell'analisi adottata segue un criterio metodologico molto scrupoloso, ovvero quello della «storia globale dell'arte» adottato da G.C. Sciolla.

I rilievi metrici e fotografici effettuati hanno permesso di approfondire lo studio dei gruppi scultorei e degli spazi urbani in cui essi fanno parte da un punto di vista strettamente geometrico-mate-

matico. Si sono analizzate le strutture formali dell'oggetto artistico – i materiali, le tecniche, l'iconografia e lo stile – procedendo con l'analisi storica delle componenti formali e stilistiche in relazione all'epoca in cui è stata prodotta l'opera e allo stile dell'artista che l'ha realizzata.

L'individuazione dei sistemi proporzionali, geometrici, compositivi dell'oggetto artistico e delle relazioni metriche e prospettive tra testo plastico e contesto spaziale, ha messo in risalto alcune peculiarità dei diversi periodi storico-artistici a cui risalgono le opere.

Un capitolo è dedicato al significato allegorico-simbolico del Genio di Palermo e dei suoi attributi iconografici. Si è, infine, posta attenzione allo stato di conservazione attuale delle sculture e agli interventi di restauro effettuati sino ad oggi (in Appendice).

Ove non indicato altrimenti, le fotografie e i disegni sono dell'autrice del libro.

L'autrice rivolge un particolare ringraziamento al professore Giuseppe La Monica, ordinario di Storia dell'Arte presso la Facoltà di Architettura di Palermo, per i suoi preziosi suggerimenti.

Si ringraziano, inoltre, la dott.ssa Maria Concetta Gulsano per il reperimento di alcune fonti bibliografiche, il dott. A. Cassata e il dott. M. Pernicone della Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali di Palermo, l'arch. L. Cannarezzo e l'ing. P. Guarcello dell'Ufficio Centro Storico del

Comune di Palermo per le agevolazioni avute nell'acquisizione di alcune fotografie e tavole, e, infine, il personale dell'Archivio Storico Comunale.

Naturalmente la responsabilità del libro è solo mia.

La statua del Genio
a piazza Garraffo

La statua del Genio a piazza Garraffo

1.1. Contesto storico

Una delle statue del Genio di Palermo si trova nel quartiere palermitano, sorto nel periodo arabo, denominato «Loggia». Racchiuso all'interno tra la via Roma, il Cassaro, la Cava, la via G. Messina e la piazza San Domenico, il quartiere è situato in una zona originariamente invasa dal mare. Occorre risalire al X secolo circa per l'origine di tale zona.

A causa dell'incremento demografico, sorse nella città di Palermo nuovi quartieri fuori le mura, non fortificati e con carattere mercantile. Uno di questi è proprio il quartiere della Loggia chiamato allora «degli Schiavoni» (*Al Harat as-Saqalibah*, a.d. là del Papireto, detto anche Seracadio (*Sarqat-al-qadī*).

Gli Schiavoni erano delle truppe mercenarie a servizio degli arabi. Durante la denominazione normanna nelle nuove aree, formatesi in seguito al progressivo interramento dell'antico porto (la Cava) e ai successivi interventi di bonifica dei terreni acquitrinosi, s'insediarono i mercanti delle «nazioni estere». In questa zona, che prese il nome di Amalfitania per la presenza di numerosi mercanti provenienti da Amalfi), ebbero i loro fondachi anche i pisani, i genovesi, i veneziani e i catalani. Nel XIII secolo l'Amalfitania divenne il quartiere della Loggia o di porta Patitelli.

La via Argenteria Nuova, «già dei Pannelli», conosciuta prima come *ruga Logie Catajanorum*,

poi *ruga Pianellorum* e, infine, *ruga de Garraffu*, diventerà l'arteria principale lungo la quale si svilupperà il mercato popolare della Vucceria, mettendo in comunicazione le piazze caratterizzate da un'impronta fortemente commerciale: la piazza Caracciolo (ex Bocceria Vecchia), la piazza de Garraffo e la piazza del Catrullo (1545-59).

Fino al XIV secolo la città di Palermo era in realtà priva di piazze e con il termine «platea» venivano indicate le strade larghe eせciate dove si concentravano botteghe e taverne. Solanto nei secoli successivi a platea diventerà a piazza vera e propria con i suoi palazzi rappresentativi, fontane, statue, obelischi, ecc.

La piazzetta del Garraffo, in particolare, verrà valorizzata maggiormente in seguito al restauro dell'antica chiesa di Santa Maria dei Catalani (1308), ribattezzata con il nuovo nome di Sant'Eulalia, situata di fronte ad essa. Alla fine del XV secolo, proprio nella piazzetta del Garraffo, verrà innalzata una fonte che darà il nome a: si o che, da quel momento, verrà denominato *planum Garraffo*.

Non a caso il Seracadio, lo *Harat as-Saqalibah* degli arabi, era ricco di fonti, lambito dal Papireto e probabilmente irrigato anche «pour les eaux des aqueducs venus du Gabriele».⁴

Il volgare *Garraffo* dall'arabo *gharrāf* = abbondante d'acqua, si riferisce ad una sorgente

'attuale Averinga fuori Porta Nuova - che al men-
tava la fontana, ultimata in orno al 1480. Essa
venne realizzata da architetti e scultori val d'
come i fabbricatori Nicola Grisafi e Cristoforo da
Como e il marmoraro Anton o da Como, mentre le
opere idrauliche furono eseguite dal *mastro d'aqua* Angelo di Clemente.

A tal proposito Pietro Guarita ci fornisce delle preziose notizie su tale fonte, pervenute da un registro di conti del tardo Quattrocento de la cancelleria municipale di Palermo, conservato presso l'Archivio Storico Comunale:

Si riporta, pertanto, buona parte dei suoi articoli pubblicati nella rivista *Per Salvare Palermo*, la lettura dei quali risulta estremamente utile per una ricostruzione storica de l'apparato sculpendo e per le relative attribuzioni della statua del Genio, nonché della fontana.

In questo registro delle spese, effettuate dal Maestro Nicaro dei Giurati di Palermo, che va dal 1481 al 1487 in volgare siciliano del XV secolo, si legge che «il costruttore di origine lombarda, Cristoforo da Como per «du muro undi è Paterno lu Grande a la fontana di, forza per magisterio, manaua-
li et altri spesi in diversi voti», ha ricevuto un com-
penso di 3 once e 10 tarì, mentre venti tarì sono stati offerti al fabbricatore locale Nicola Grisafi che nel 1485 doveva essere nominato «caput magi-
ster fabricatorum della città per murari la fonte di
forza et lavoratura et tuchen et li soy lavoranti».

Gaspare Palermo ipotizza che doveva trattarsi del muro occidentale dove era stato collocato fin dall'origine il simulacro del nome citadino detto «Paterno lu Grandi» (mentre l'altro che nello stesso periodo veniva posto all'interno del Palazzo Comunale, venne chiamato «Palermo lu Pichulu» perché di minore dimensione) e de l'antica fontana sottostante, oggi non più presente perché è stata tolta nel tardo '600. Tale fonte verrà, infatti, sostituita al centro della piazzetta con un'altra fontana, nel 1698, disegnata dall'architetto del

Senato Paolo Amato e scopia da Gioacchino Taguano³ (fig. 1).

La fontana dell'Amato, nel 1865, verrà colloca-
ta a piazza Marina, dove si trova attualmente.

Sempre nel medesimo registro di conti del tar-
do Quattrocento (scoperto da Gulotta) si legge che,
in data 18 luglio 1483, nelle pagine dedicate ai pagamenti delle forniture e dei servizi resi,
«(pagay a) Bet mastra Petru Bonutati per la
figura di Paterno. » con l'annotazione a margine
di una cifra in onze «uncu VI» comprendendo
però anche altri lavori effettuati alla fontana e
viene anche citato il nome di un altro artigiano
«Jordi de...» da identificare forse con Giorgio da
Milano, presente a Palermo e impegnato in catte-
drale con Domenico Gagini e Gabriele da Battista,
nelle sculture dell'arco della cappella di Santa
Cristina. Pietro de Bonitate è anch'egli uno scu-
tore lombardo attivo in Sicilia da 1466 al 1501.⁴



Fig. 1. Fontana del Garofalo, nell'omonima piazzetta, oggi situata a piazza Marina.

Non è da escludere che due maestri ombreschi abbiano collaborato ma, come giustamente scrive Maria Concetta Gulisano,⁵ «l'analisi stilistica dei manufatti, l'incompletezza del nome e la mancata specificazione nel documento della parte avuta da Giorgio nei lavori della fontana. [...] ci fanno ritenere che lo scultore, interessato in un primo momento, abbia poi rinunciato o abbandonato l'incarico», così come ha pure abbandonato, un anno dopo, i lavori nella Cappella di Santa Cristina. Sempre la Gulisano ritiene che oltre la statua del Genio anche le due figure femminili poste nelle nicchie laterali (trafugate nel 1992 e note attraverso riproduzioni fotografiche) siano attribuibili a Pietro de Bonitate (figg. 2, 3, 4).

Le due statue, sante patroni o figure allegoriche, furono collocate, probabilmente, in seguito all'ampliamento della fonte avvenuto nel 1663 così come si legge nella lapide che ancora oggi è visibile per aumentare la portata delle acque.

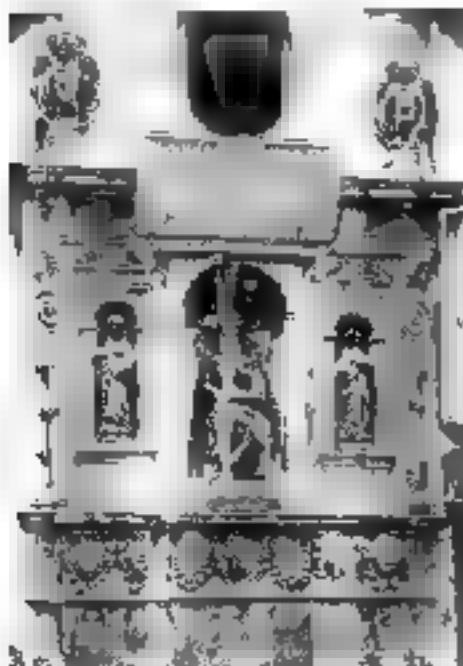


Fig. 2. Apparato scultoreo del Genio di Palermo a piazza Garibaldi con le statue ai lati oggi non più esistenti.



Fig. 3. Statua posta originariamente a destra.



Fig. 4. Statua posta originariamente a sinistra.

In tale periodo, ne la piazzetta, l'architetto municipale era Mariano Quaranta, forse consigliato da Gaspare Guereto.

La parete sul a quale si appoggiava la fonte apparteneva ad una bottega di un merciaio; all'interno della bottega si ammetteva la conduttrice che alimentava la fonte che molto probabilmente provocava umidità al fabbricato.

Si pensa che per tale motivo si decise, nel 1697, di sostituire la fontana parietale con un'altra situata al centro della piazzetta Carrasco, progettata come detto precedentemente dall'architetto del Senato Paolo Amato.

La fonte tardobarocca è stata descritta soltanto nel secondo decennio del XVII secolo da Vincenzo Di Giovanni, dopo il suo restauro e un probabile ampliamento con delle modifiche sicuramente apportate nel periodo compreso tra i 1584 e il 1585. Del restauro della fonte se ne parla in un documento conservato presso l'Archivio Storico del comune di Palermo (Consiglio Civico

n. 70, l. 0, c. 52 - in caso si legge che è stato il Prefetto della città, Faustino Valguarnera, ad occuparsi del suo restauro (spendendo 120 onze)

La fonte veniva considerata una delle più belle della città ma, dopo un secolo dalla sua collocazione, si «trova sdrucciata et guastata per cui, essendo un'opera così pubblica et comoda alla nostra città, servia bene non solo accomodarla et conciari la ma abbellirla e ingrandirla», giacchè «gusta cosa est di abbellire questa sua tanto celebrata fontana».

Dopo il restauro del 1585 Vincenzo Di Giovanni, nel 1615, descrive la fonte in una «piazza innante, con il suo pavimento di pietra incagliata luna parte è serrata con grossi ferri essendovi aperta una porta con due pomelli di bronzo sopra, e l'altra parte è aperta».

È appoggiata questa fonte a muro, ove per cinque grossi cannoli di bronzo manda gran quantità d'acqua. Sotto, verso la strada vi è un'altra cassa di marmo nella quale per un altro gran cannone anco ve ne corre grandissima quantità. Sopra la fonte vi è un Palermo (il Genio) col serpe in petto⁶ (figg. 5, 6).

Nel registro citato da Gulotta, si parla anche dei gradini collocati per colmare i due livelli delle vasche marmoree, nell'agosto del 1486 veniva pagata ad un certo Giacomo Bellomo una fornitura di pietra molara «per li scaloni suprani de lu Garraffu» e nel mese di ottobre, sempre a Bellomo, un'altra partita di pietra molara per «li scaloni subiani per lu Garraffu».

Gli scaloni della fontana venivano poi intagliati «dal solito Antoniu mastru marmoraro e messi in opera da Nicola Grisafi e, in parte, da un certo Simone, marmoraro», un probabile collaboratore del Grisafi. Quest'ultimo ammattionò il ripiano superiore della fonte e venne anche pagato un trasporto «di quattro pezzi di Lamatri Ecclesia per lu Garraffu».

L'acqua che fuorusciva dalla fontana da una «petra purchata s'incannavava nella bullaxa (fogna, di lu Garraffu)». Le opere idrauliche furono realizzate da «mastru Angelu di Clementi, mastru d'acqua», un valido artigiano del tempo. Inoltre, un certo «mastru Antoni di Comu, marmoraro» è stato incaricato per intagliare anche alcune «tictere» e formare una marmorata da collocare sopra un abbeverato.

Sempre il Gulotta ipotizza che le «tictere» potessero essere quelle che formavano la famosa frase «Panormus vas aurens avenos nutrit suos devorat» molto che nel 600, come afferma il D. Giovanni, era stato «levato»), mentre la marmorata potrebbe essere stata il vaso ricamato d'oro e fiori che stava sopra la fontana ai piedi del Genio.



Fig. 5. Statua del Genio a piazza Garraffu.



Fig. 6. Apparato scultoreo del Genio di Palermo a piazza Garraffo che sono state attuate.

Un'altra ipotesi riferita dal Gulotta, supportata da una notazione archivistica quattrocentesca, presume l'esistenza, in una delle due vasche della fontana, di una pigna di marmo su una colonna «a simbo eggare non so se a la pacifica co-sistenza delle varie nazioni fra di loro, ma anche la consolidata convivenza attiva degli antichi

mercanti stranieri con gli elementi ind geni de palinizzato urbano, di cui anch'essi facevano or mai parte»⁷

È probabile che la pigna sia stata tolta durante i restauri cinquecenteschi. Il motivo della pigna verrà inoltre utilizzata nel 1591 da Vincenzo Cagni nella fontana del Garraffello.⁸

1.2. L'aspetto materiale: i materiali, la tecnica.

I materiali della macchina decorativa con la figura del Genio di Palermo a piazza Garibaldi sono marmo grigio di Billiemi, lastre di marmo rosa, marmo bianco di Carrara. La conchiglia scopia in monoblocco è in calcare bianco.

Il marmo (dal greco *marmuros*, «pietra splendente») è una roccia metamorfica composta prevalentemente da carbonato di calcio (CaCO_3). Si forma attraverso un processo che amorfico da rocce sedimentarie, quali il calcare o la Dolomia. tale processo provoca una ricristallizzazione dei carbonati di calcio di cui sono in prevalenza composte, dando luogo ad un mosaico di cristalli di calcite o di dolomite minerali.

Il colore del marmo dipende dalla presenza di minerali (argilla, sabbia, limo, ossidi di ferro, noduli di secco) presenti sotto forma di granuli o in strati all'interno della roccia sedimentaria. Durante il processo metamorfico, tali impurità vengono spostate e ricristallizzate a causa della pressione e della temperatura.

I marmi bianchi (come quei di Carrara) sono calcari metamorfosati di media durezza privi di impurità, a struttura cristallina.

Il marmo bianco di Carrara, molto apprezzato in scultura per la sua speciale luminosità, possiede un basso indice di rifrazione della calce permettendo così alla luce di penetrare nella superficie della pietra prima di essere riflessa. Il colore bianco esalta il gioco delle ombre e delle luci mettendo in risalto l'aspetto della superficie.

Tecnica di lavorazione

Nella scultura in pietra si evidenzia una distinzione tra la fase progettuale e quella esecutiva. Le fasi principali sono: la abbozzatura, la modellazione e la levigatura (figg. 7-17).

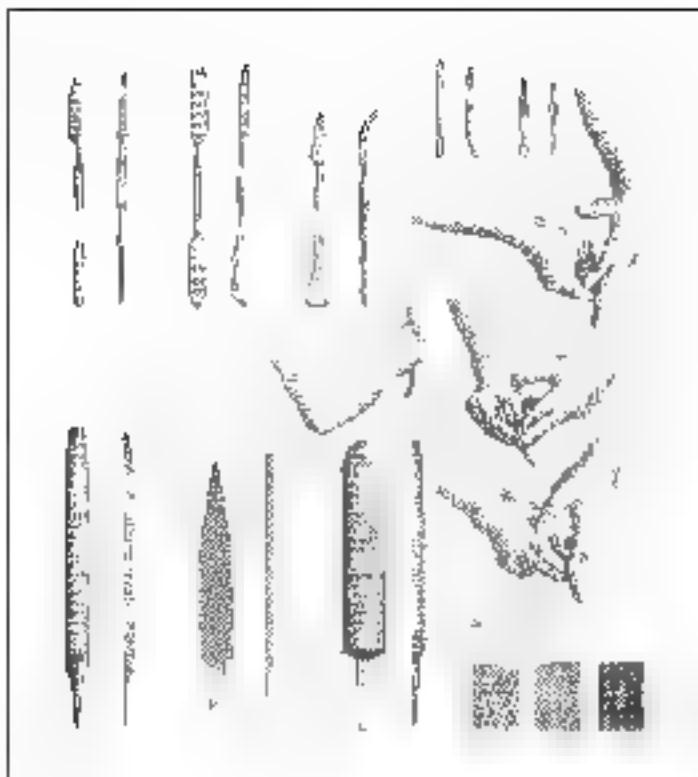


Fig. 7. Raspe e lime.

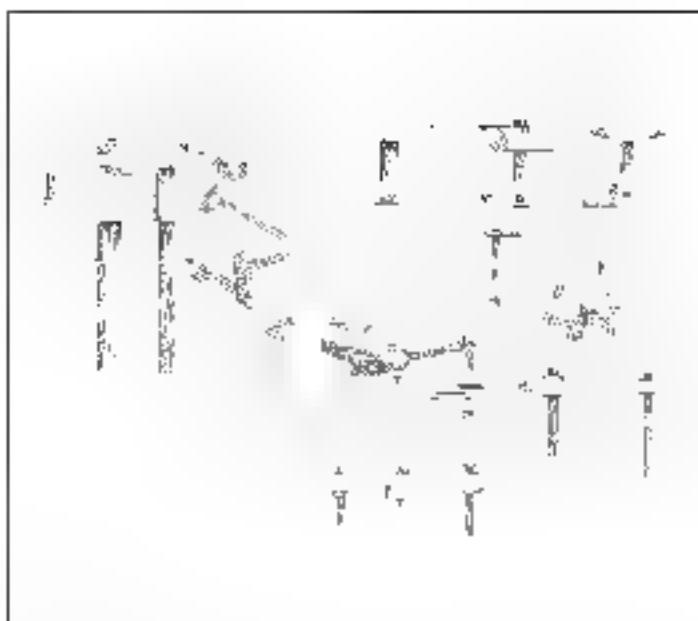


Fig. 8. Utensili ad asciu: piccone, frappo, anguglia, picchierello, martello da scarpettatore.

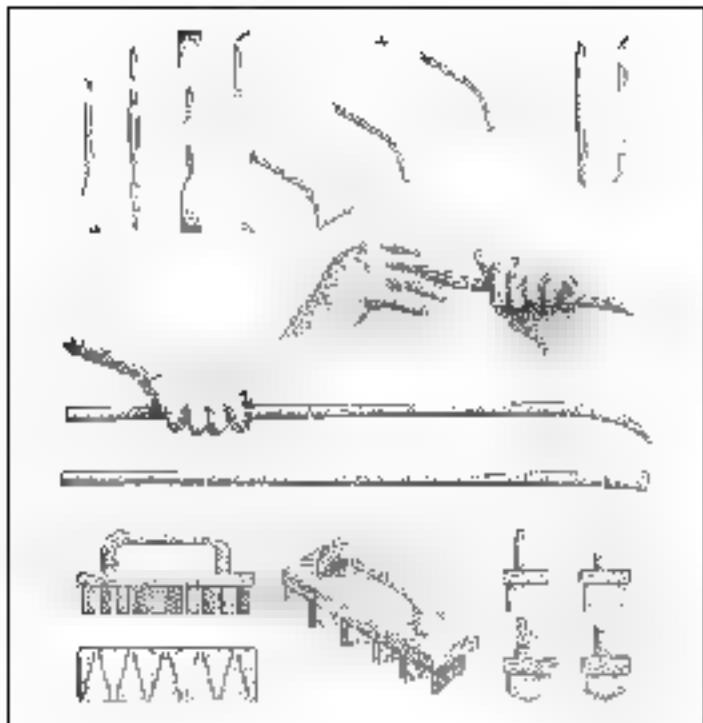


Fig. 9. Rischiozza.



Fig. 10. Rischiozza, scatole o gromate. Scalpelli e unghietti. Ferruccio.

Il blocco di pietra può essere lavorato direttamente o indirettamente ovvero mediante riporto delle misure da un modello realizzato in precedenza.

L'uso di modelli e il metodo di riportare le misure dal modello al blocco, con il filo a piombo partendo da un punto di maggiore sporgenza, è documentato a partire da V sec. a.C. in Grecia, ma era certamente utilizzato anche in epoche precedenti.

In epoca ellenistica e romana la grande richiesta di opere di scultura porta all'esecuzione indiretta di parti separate che vengono montate in una seconda fase a incastro, con pezzi metallici. Le singole parti (braccia, gambe, torso, teste) potevano essere realizzate in diverse botteghe artigiane.

Nel Rinascimento e nel Barocco il metodo del riporto con i fili a piombo viene perfezionato e si realizzano uno o più modelli. Le distanze tra i fili e la superficie del modello venivano riportate sul blocco con alineamenti perpendicolari di fori di profondità, corrispondente alle distanze misurate. Il filo a piombo veniva fissato su una protuberanza centrale del modello e del materiale da scolpire, mentre le distanze dei punti venivano riportate con un compasso.

Leon Battista Alberti, nel suo trattato *De Statua*, parla di uno strumento «il defritor», che consiste in un cerchio graduato, orizzontale, che si fissa sulla somma del modello; dal centro del cerchio scende fino a terra un filo a piombo che si può muovere lungo un braccio girevole impernato nel cerchio. Per rilevare un punto qualsiasi del modello si ruota il braccio girevole in modo che il filo sfiora il punto considerato.

Si procede, quindi, al rilevo delle misure fondamentali. L'angolo segnato sul braccio girevole sopra il cerchio graduato, a distanza tra il centro del cerchio e il punto d'attacco del filo a piombo e, infine, la distanza tra il punto da rilevare e il piano del terreno, misurata lungo il filo a piombo. Ci si avvale di un regolo orizzontale nel caso in cui i punti del modello non siano raggiungibili da filo a piombo.

Il Vasari (*Le Vite*, Introduzione, IX), descrive un metodo più semplice e sicuramente più in uso nelle botteghe degli scultori, ovvero quello che si avvale delle squadre, per i quattro piani fondamentali del blocco di marmo.

Questo sistema faceva sì che la statua venisse realizzata come se fosse un bassorilievo, partendo dai punti più sporgenti per arrivare man mano a quella statua, in profondità in una sola direzione perpendicolare al piano della squadra.

Tale metodo presupponeva la costruzione di telai quadrati e di gabbie lignee, su cui scorrevano i fili a piombo.

Le misure venivano rilevate in maniera più semplice in quanto i quattro piani fondamentali coincidono con le quattro facce del blocco marmoreo, tagliato generalmente in forma di parallelepipedo.

La squadratura del blocco è alla base di ogni produzione di pietra finalizzata alla realizzazione della scultura decorativa architettonica e della scultura figurativa, i cui metodi e procedimenti di lavorazione sono simili a quelli utilizzati per l'esecuzione degli elementi lapidei architettonici (conci, architravi, cornici, colonne, capitelli, e varie altre membrature architettoniche).

Il metodo semplificato indicato dal Vasari è, presumibilmente, quello adottato per la realizzazione della statua del Genio.

Per l'esecuzione e la lavorazione del marmo sono stati impiegati utensili a percussione e utensili abrasivi.

Oltre al martello, alla mazza, alla mazzacoppia, alla mazzetta e al mazzuolo (utensili a percussione) vi sono gli utensili da taglio che, di seguito, sono riportati secondo il loro ordine di impiego, da lavoro grezzo alla finitura: barramino, fioretto, cuneo, subbia, scapezzatore, piccozza, piccone, aguglia, frappo, picchiere lo, martellina, gradina, bocciara, scalpello, ferrotondo, sgorbia, unghietto.

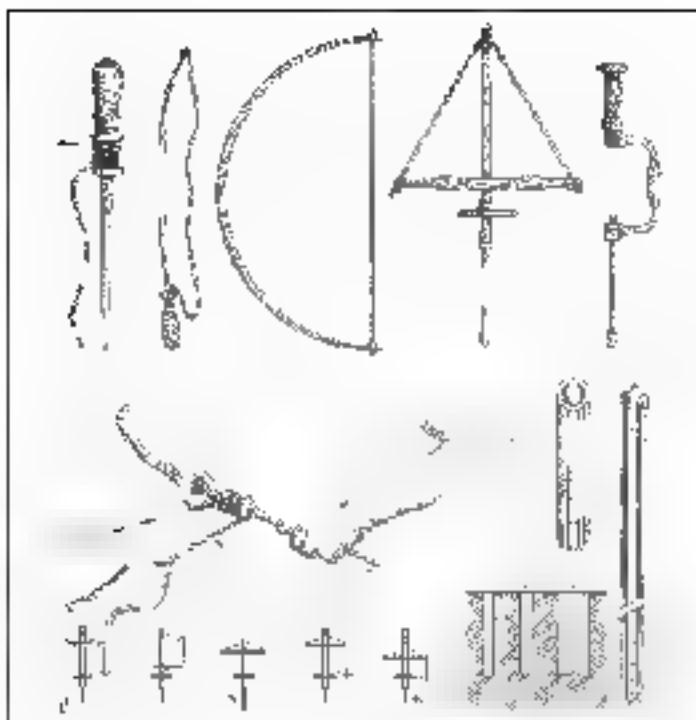


Fig. 11 Trepanti: a corda, a violino, ad arco, ad asta, incudella, a carota, a stella.

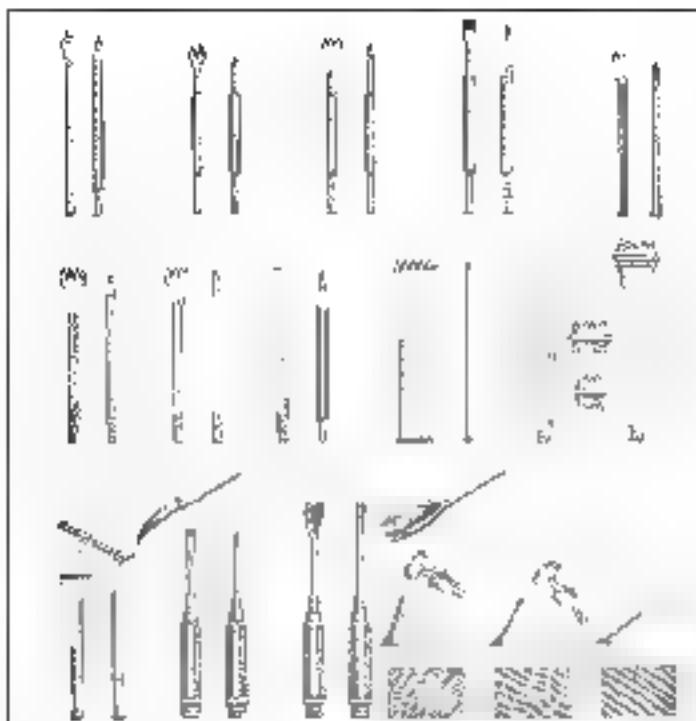


Fig. 12 Gradine

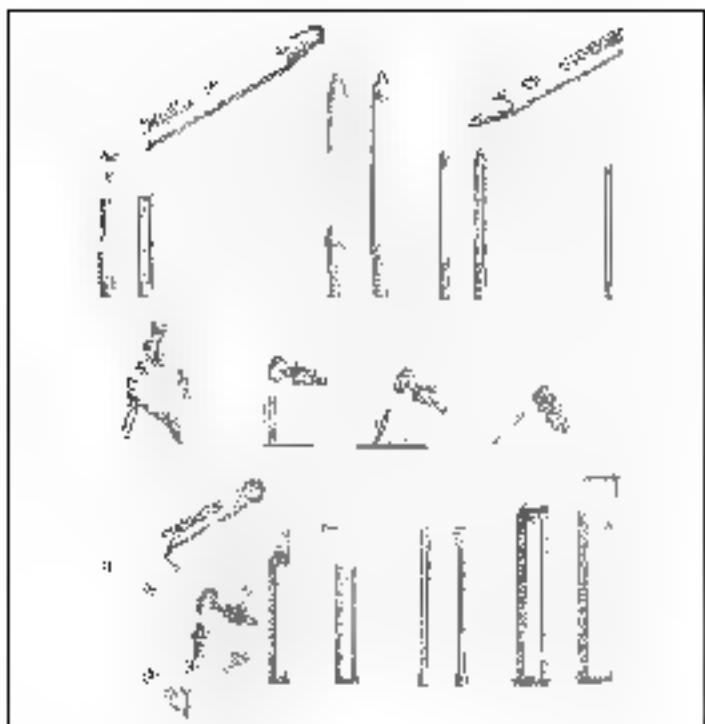


Fig. 13. Scapecattur.

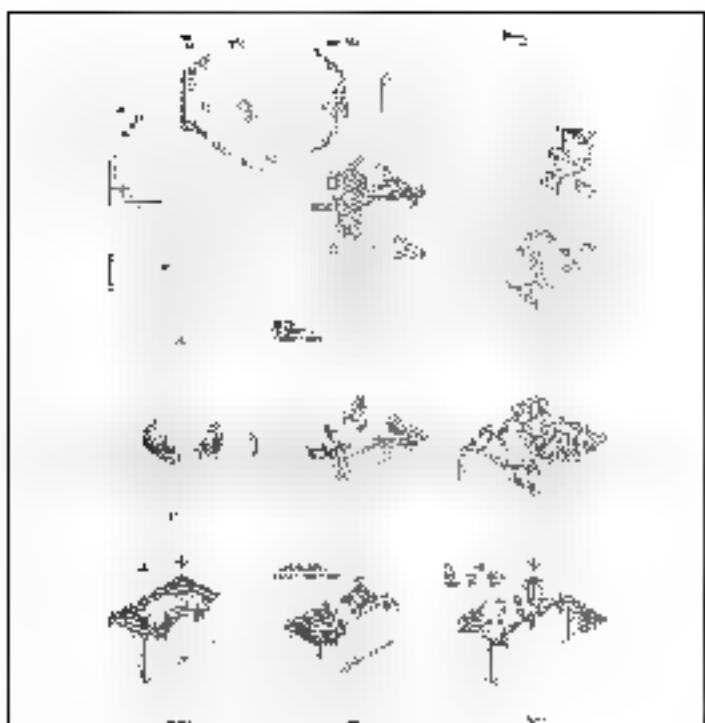


Fig. 14. Schematizzazione delle differenze esistenti tra procedimenti per la realizzazione di rilievi.

Gli utensili abrasivi sono quei li in grado di modellare o tagliare la pietra strofinando via il materiale anziché colpendolo o frantumandolo. Possono essere suddivisi in utensili per tagliare come la sega e il filo elicoidale, utensili per modellare come la raspa, a rima, a moza, il raschietto, gli abrasivi e utensili per levigare e lucidare come gli abrasivi e gli acidi.

Gli utensili di misurazione, indispensabili per la lavorazione della pietra, sono: la riga, il metro, la squadra, il quartobono, la falsa squadra, il compasso, la livella anche nella versione di archipendolo, il filo a piombo, la ditta, il maranghino, la macchinetta, mentre quelli solo per segnare sono punte affilate, matite dure e graffietto.¹⁰

Le varie fasi del lavoro non venivano eseguite dal medesimo artista ma da differenti soggetti che, secondo precise distinzioni operative e le loro diverse specializzazioni, affinate nel tempo, cooperavano per la realizzazione dell'opera scultorea.

A partire dall'epoca romana esistevano le categorie dei lavoratori della pietra come per esempio i *lapicida*, ovvero i tagliatori di pietre (nel medioevo era addetto alla squadratura dei blocchi), i *marmorari*, ovvero gli addetti alla lavorazione dei marmi alle pietre, invece, erano addetti i *lapidari* che si occupavano di intagliare il materiale; gli *sculptores* erano coloro i quali scoprivano immagini di uomini e animali nelle pietre, da non confondere con gli *statuari* che non operavano sulle pietre ma modellavano le statue di creta o cera per eseguire fusioni con i metalli, alla categoria dei *poltore* appartenevano gli addetti alla levigatura e lucidatura dei marmi, ecc.¹¹

La statua del Genio è a tuttotondo, un tipo di rilievo realizzato in modo che l'immagine sia visibile da più punti di vista e disaccata dal piano di fondo. Il termine, di origine rinascimentale (B. Cellini, *Trattato della scultura*. Firenze 1568) definisce una singola statua o gruppo statuario, ma può anche considerare parti emergenti di un bassorilievo.

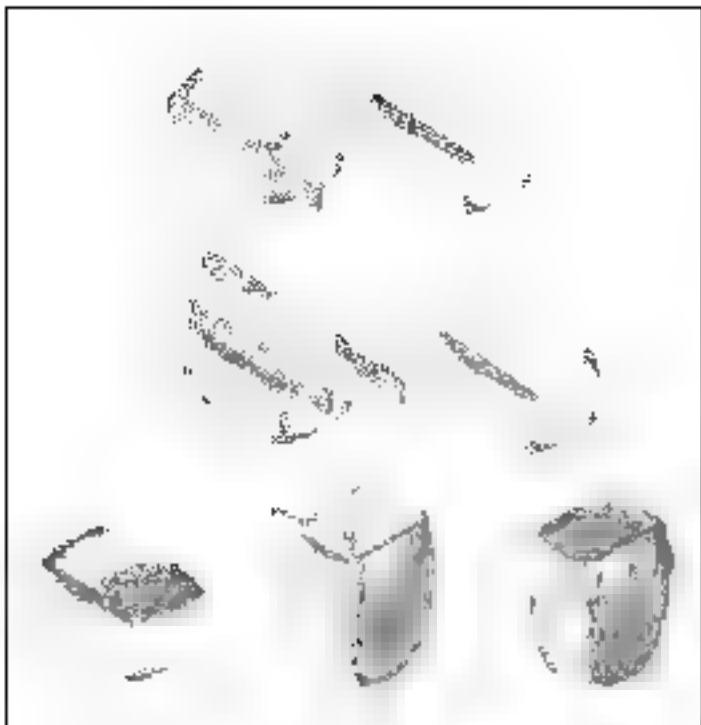
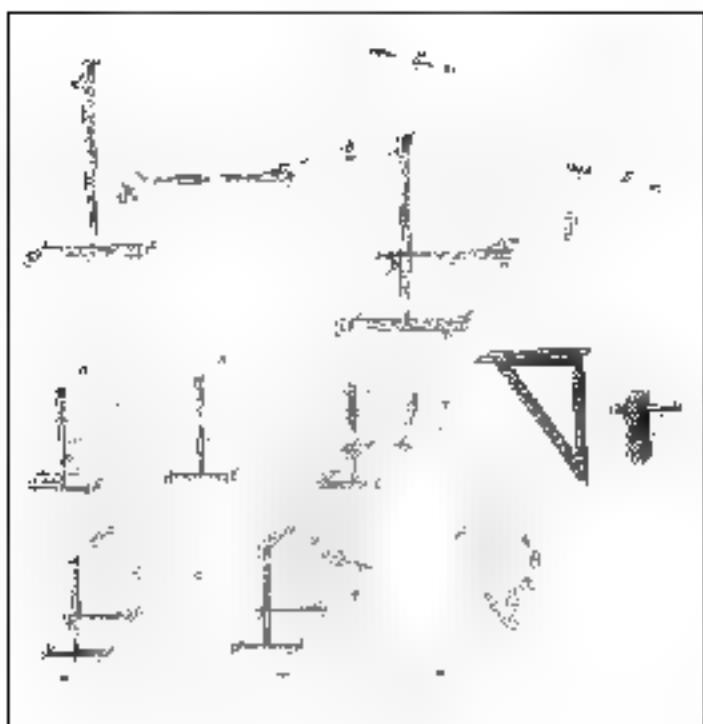


Fig. 15. Fusi di squadatura del blocco.



Figg. 16-17 Procedimento di trasferimento della posizione dei punti dal modello alla pietra mediante l'impiego della macchinetta.

Nota di restauro e stato di conservazione

L'ultimo restauro della macchina decorativa, effettuato dal Consorzio Arké - Assessorato Regionale Beni Culturali e Ambientali e Pubblica Istruzione, sotto la direzione della Dottoressa Graia Davì (dirigente del Servizio per i Beni Storici, Artistici ed Etno-Antropologici) risale ai primi anni '90.

Per gli interventi di restauro eseguiti e lo stato di conservazione odierno vedi Appendice.

La via delle acque

La situazione delle acque di Palermo fu costantemente tenuta sotto controllo dalle autorità della città, in quanto la sua ricchezza era strettamente legata proprio all'abbondanza delle sue acque.

Nel Seicento il poeta palermitano Vincenzo Aurora fornisce importanti notizie sull'aspetto idrico della città nell'opera inedita «Dell'origine ed antichità di Paterno, della bontà dell'aria e dell'acque sue, dei fiumi, delle fontane, dei monti ed altre contrade di essa», al quale aggiunse anche una «Relazione delle acque che scaturiscono nella pianura della città di Paterno, che si conducono dentro la città per decoro et ornamento delle fonti, che per le piazze pubbliche et altri luoghi si vedono fuori dalla città».

La relazione, fornita già dal senato palermitano, Giovan Battista Battaglia, annota le acque del corso del Papireto, del corso della fonte del Garraffo, del corso del Gabriele e, infine, quello dell'I scrubene.

Il corso delle acque del Garraffo è visibile in uno dei quattro «Quadroni delle Acque» del 1722 (di Giovan Battista Caccione, olio su tela), conservati presso l'Archivio Storico Comunale di Palermo.

A quel tempo la città di Palermo era esclusivamente alimentata da sorgenti che scaturivano nel suo territorio, entro i confini della Conca d'Oro.

I quadri rappresentano una preziosa documentazione per la storia dell'approvvigionamento idrico della città all'inizio del Settecento, in relazione anche agli antichi sistemi di distribuzione e misure delle acque (fig. 18).

Nel quadro «Pianta geometrica del corso del Garraffo» si legge: «MDCCXXII Distinzione del corso del Garraffo secondo le scritture antiche Nasce nel giardino di Mariano di Poltina sotto la balata, sala di detta giardino per catusa grossa, chiamato dell'Imperio, passa per la Porta del Bastione vecchio del quartiere dei soldati quale oggi.

è murata, passa sotto S. Giacomo la Mazzara, e scende nel piano del Pipirito, dove si divide e riparte geometricamente per le seguenti fonti per comodo del popolo oltre di quelle concesse nelle giarre a' particolari, per la fontanella, beveratura della Conzaria, fonte principale del Garraffo, fonte della porta della Dogana, quattro fonti a lato di Porta Felice, fonte alla Garita e tre fonti a lato, e sotto il teatro di S. Ninfa fuori Porta Felice [.]»

Da la fonte del Garraffo «dipendono la fontana della Fontanella, la novella piccola della Bocceria



Fig. 18 Quadrone delle acque di Palermo (1722). «Pianta geometrica del Corso del Garraffo»

della foglia, quattro della Porta Felice, e le altre due della strada di fuori che porta al mare, chiamate volgarmente del passeggiò della Marina di Porta Felice, o sia della strada Colonna, appellata oggi Piazza Borbonica []»²

Vincenzo Di Giovanni, nell'opera «La topografia antica di Palermo dal secolo X al XVI» (Palermo 1889), descrive minuziosamente il corso dell'acqua «della fonte delle cinque Cannoli del Garraffo» così come è stato rappresentato precedentemente nel quadrone.

L'acqua entrava nella bottega di merceria dietro la fonte del Garraffo, «della quale il padrone di detta bottega se ne piglia un denaro per servizio di diverse Case vicino detta fonte, e dopo esce per le cinque cannoli, e fa la vista nella fonte del Garraffo, che vi è il Simulacro di Paternus»³

L'acqua del Garraffo e del Garrafte lo scrive Di Giovanni: «ha pur avuto il significato di naturalizzare in Paternitano chi fosse nato altrove, e ciò sia per la eccellenza della sua qualità, sia perché tutte e due le fonti furono sin dal secolo XV e XVI nella contrada che già dal sec. X è stata la più popolare pe' commerci della città, e dove si stabilirono le Logge de' pisani, genovesi e catalani []»

Da qui il molto in uso già nel XVI sec. «tastau l'acqua di lu Garraffu []»⁴

L'Amaro crede che il sito delle due fonti Garraffu (Garraf, abbondante d'acqua), o Garraffeddu, sia stata laguna o palude al tempo di Ibn Hawqal, scoperta tra il sec. X e la metà del XII.

Il Di Giovanni, invece, suppone che i nomi Garraffu e Garraffeddu, le cui acque provengono da sorgenti sotterranee, risalgono dopo il XII secolo (tav. I)

1.3. Analisi iconografica

La mostra marmorica ne la piazzetta de' Garraffo viene così descritta nella Guida di Gaspare Palermo: «nel destro vi è il Genio di Palermo a sedere, ed a' fianchi due piccole statue di Sante Vergini Paternitane. Nella fascia sotto il piedistallo del Genio stanno scolpiti gli stemmi de' quattro Quartieri, ossia nona della città, che sono il Serpe Verde, appartenente a quello dell'Albergaria, un Ercole, a un Sansone, che sbrana un leone, a quello di Cicalari, a Stralcadi, comunemente detto del Capo, lo stemma austriaco a quello della Loggia (Castellammare), e finalmente la Rosa a quello della Katsa (Tribunale)» (tan. 2 e figg. 19, 20, 21). Le iscrizioni furono composte dal palermitano Padre Ignazio del Vio, al tempo del Pretore Don Baldassare Nasehi e Cartiglio, principe d'Aragona.¹⁵

La fontana murale dalla quale sgorgava l'acqua di una fonte purissima ed abbondante dall'arabo *gharrfa* fu tolta nel 1698. Oggi rimangono le tre ruccie terminanti in conchiglie: in quella centrale è la statua del Genio, nelle laterali erano collocate due statue di sante, oggi trafugate; così pure gli stemmi dei quartieri di Palermo, collocati nello zoccolo.

La statua del Vecchio Palermo, ignuda, coperta parzialmente da un panneggio (mantello regale), regge una corona sul capo. Seduta su una rupe, accoglie fra le mani un serpente che allatta con ferocia.

La scultura appartiene al «genere» iconografico mitologico-simbolico, mentre il gruppo delle due statue (oggi non più esistenti) si inserisce nel «genere» storico-religioso.

La fonte letteraria che ha ispirato la scultura a tutt'onda del Genio può ricercarsi nel pensiero religioso romano, qui, il Genio è uno spirito o un nume tutelare, un custode benevolo delle famiglie e dei singoli. Spesso era raffigurato con delle ali affresco proveniente da una villa romana di Boscoreale, gessi alati assir. 885-860 a.C. conservati al Metropolitan Museum of Art, New York e al British Museum, Londra) o come un serpente, nel larario della casa dei Betti, a Pompei.



Fig. 19.



Fig. 20.

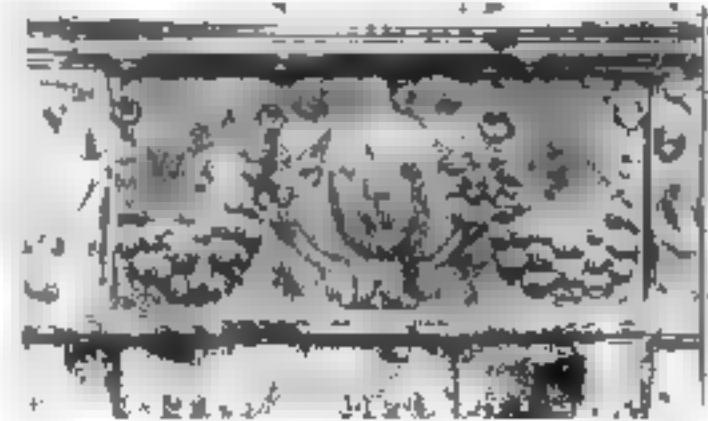
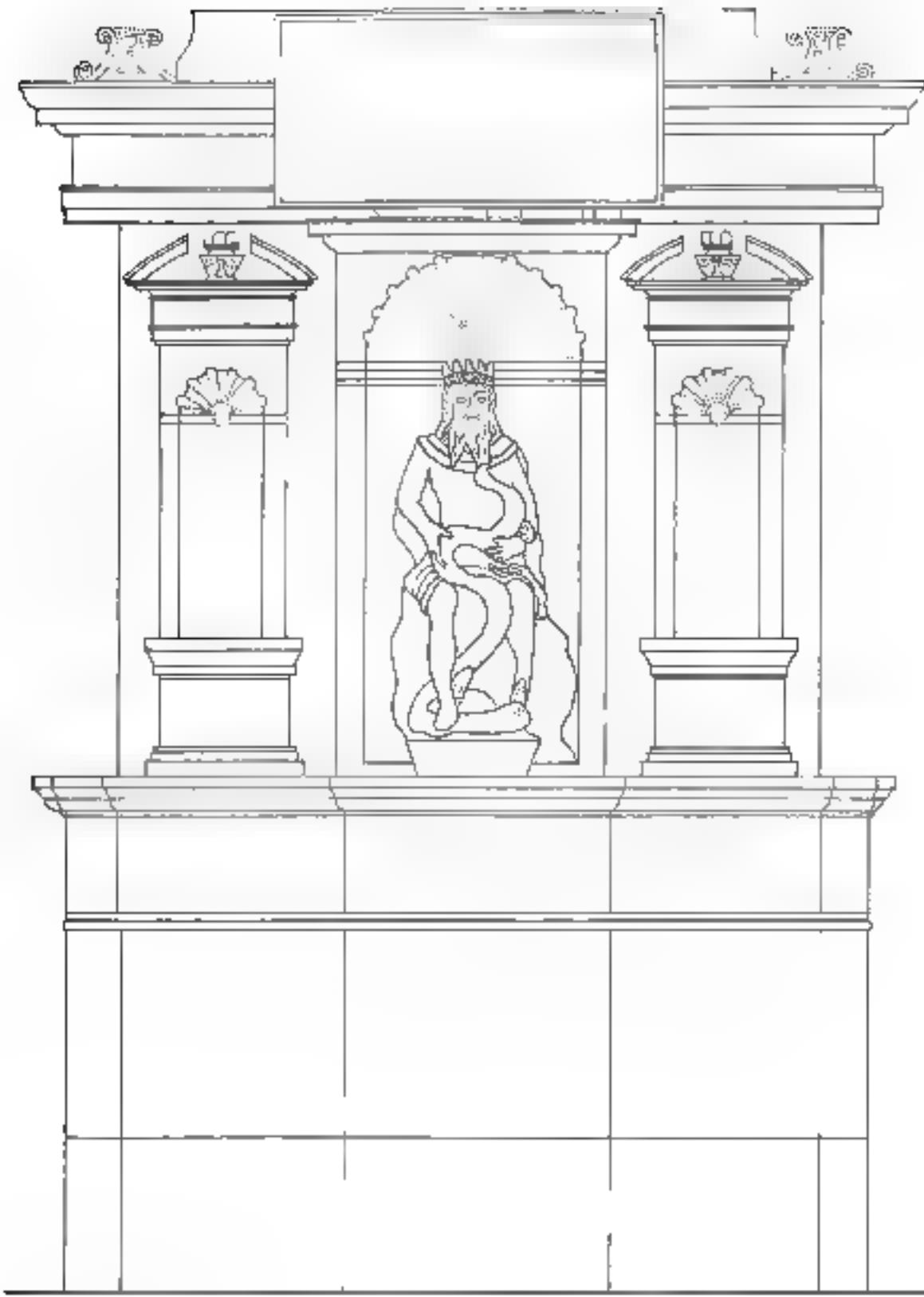


Fig. 21.

Particolari scultori del Genio a piazza Garraffo, oggi non più esistenti: gli stemmi dei quartieri palermitani e due immagini ad altorilievo dell'aquila in origine situate rispettivamente nella fascia sotto il piedistallo della statua e sopra la cornicione nella parte superiore dell'appaltato scultoreo.



Tav. 2. Balaustra della mostra itinerante con il Genio di Palermo a piazza Garibaldi. Seuna I 20

Riguardo sempre all'iconografia dell'opera scultorea, essa trova riscontro nel Priapo con serpente statua di epoca romana, nel Museo Archeologico di Verona, nel gruppo scultoreo con Igea ed Esecu apio dei Musei Vaticani, con la raffigurazione del Serapide Sole con segni astrologici (da Jung) e del Saturno con serpente *ouroboros* di Angera, Rocca.¹⁶

Il *genius loci*, divinità protettrice di una località, era per lo più rappresentato in forma di serpente nell'atto di divorare dei frutti posti davanti a lui.

Più frequentemente il Genio è rappresentato come figura maschile togata, con cornucopia e con una potera in mano; può essere giovane e imberbe o anziano e barbuto: in quest'ultimo aspetto rappresenta il *Genius Senatus* o il *Genius Populi Romani*.

Tra le divinità che hanno i serpenti quali loro attributi si possono ricordare Asclepio, Apollo Delfico, Ermes, Igea, Zeus, Atena, Demetra, Tritone, il dio frigio Sabazio e Mitra. Chiome serpentine si agitano sul capo di Medusa e delle Gorgoni, delle Erinni o Eumenidi, la ora delle Grazie, a Roma, serpenti simboleggiano talvolta i Lari o Mani, gli spiriti dei defunti, nel mondo mediterraneo il serpente è emblema della Grande Madre.¹⁷

Soggetta a ripetuti atti vandali ci che hanno causato anche l'asportazione di alcune parti decorative, l'apparato scultoreo ha in parte perso l'antica valenza simbolica rimane inalterata soltanto la figura enigmatica del Genio diversamente interpretata dai vari eruditi (Di Benedetto, Torremuzza, La Monica...), come si leggerà nel capitolo 5°.

1.4. Analisi stilistico-formale

Dall'ombra di una merba, addossata ad una parete della piazzetta Garraffo, seduta su una rupe, si scorge la figura del Genio di Palermo investita dalla luce che colpisce con intensità le superfici variamente inclinate, creando un gioco anche di gradazioni chiaroscuro intermedie, proiettate dalla semicircularità delle pareti che sembrano avvolgere in senso protettivo la statua, a sua volta, figura protettrice.

Lo scultore Pietro de Bonitate sembra aver realizzato l'opera nella fase matura della sua attività (primo anno ottanta del '400), dopo la sua stretta collaborazione artistica con Francesco Laurana.

Nella statua persiste ancora un gusto tardogotico che è rimasto radicato nella cultura del Bonitate, anche se non si può negare che, talvolta, sia riuscito ad avvicinarsi alle qualità espressive del Laurana.

La linea goticamente segnata del mantello che copre la figura soprattutto nella parte posteriore non visibile dall'osservatore) ricadendo in parte sul petto e sugli arti inferiori del serpente definendo un andamento rigido a doppia S e della lunga barba che all'altezza del mento si sdoppia in due parti distinte riproponendo, in scala minore, lo stesso movimento lucare a doppia S del serpente ha una matrice medievale.

Quest'ultima si può leggere anche nella fissità e nella fermezza dello sguardo, con i grandi occhi sbarrati che guardano fisso davanti a sé, isolato in una sfera sovrumanica, e nella testa, perfettamente frontale (fig. 22).

Un'impassibilità maestosa e severa che sembra richiamare a «moresca» de la romantica, caratterizza la figura scultorea dall'aspetto ieratico, apparentemente priva di qualsiasi cenno di moto, di espressività facciale, di resa delle emozioni (fig. 5).

La particolarità del modelato della barba si può riscontrare nella statua di San Giovanni Evangelista di Donatello (1418-1415), così pure nella sta-

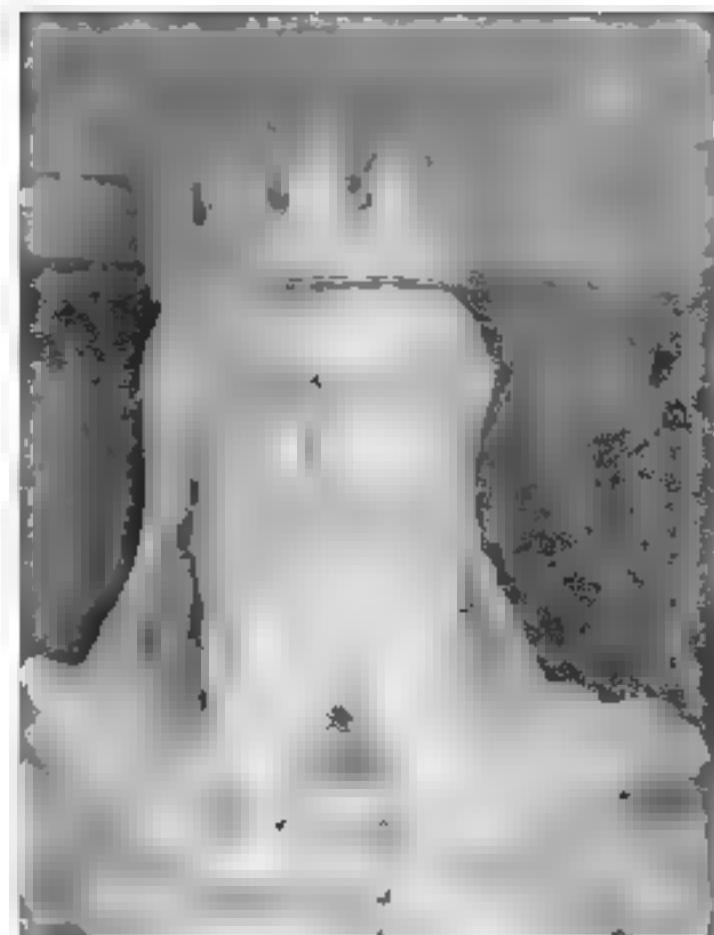


Fig. 22. Particolare della statua del Genio a piazza Garraffo: il volto

tua di San Giacomo Maggiore di Antonello Gagini di epoca più tarda conservata nel Museo Pepoli a Trapani.)

Sempre il modelato della barba, ma anche la postura degli arti superiori e delle mani, si possono ritrovare nella statua di San Giovanni d'Antonello Gagini in Castelvetrano (figg. 23, 24, 25).

Dal punto di vista compositivo si nota una dicotomia tra statilità e accenno di moto. L'inclinazione pressoché a 45 gradi degli arti superiori che accolgono e sostengono amorevolmente il serpente, umanizza la statua e incarna il senso di movimento nel serpente, l'elemento scultoreo che maggiormente dinamizza la composizione.

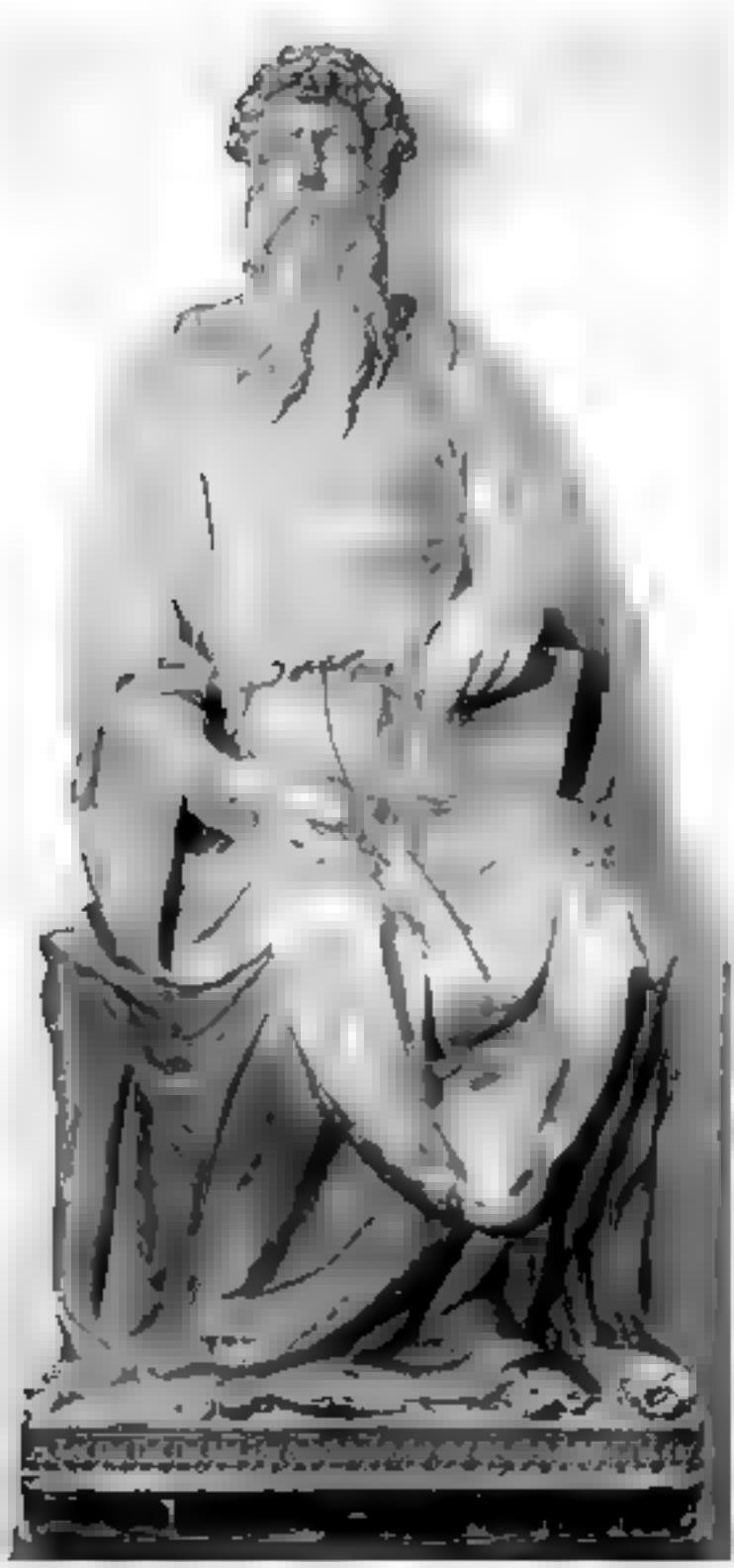


Fig. 23. Donatello, statua di S. Giovanni Evangelista. Firenze. Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 24. Antonello Gagini, statua di S. Giacomo maggiore. marmo albastriino. Trapani. Museo regionale di Palermo.



Fig. 25. Antoine Gagno, statua di San Giovanni Battista a Castelvetrano.

Lo sguardo concentrato, la sicurezza della postura orgogliosa e del gesto astrusato trasmettono un senso di altissima dignità e di forza morale.

Alla fermezza fisica si accompagna la consapevolezza della propria forza interiore, morale e simbolica.

Sicuramente la scultura rivela il nuovo interesse per l'uomo, per il suo equilibrio razionale, per il suo essere «misura delle cose», tipici dell'umanesimo.

Di resto il tema della statua è già di per sé umanistico, così come il nuovo modo di comporre entro spazi e volumi precisi, misurati, all'interno di una cubatura ideale.

Nel periodo gotico le sculture non erano più necessariamente inglobate integralmente nello spazio architettonico ma iniziano, anche, ad essere addossate ai vari elementi portanti.

Le statue a tutt'onda fino al Rinascimento furono sempre collocate a ridosso di pareti, entro nic-

chie o sotto le architravi, ma isolate e indipendenti. La linea, protagonista assoluta nella scultura gotica nel '400, trasforma le masse in piani che delimitano la porzione dello spazio in cui è racchiusa la figura e quella intorno ad essa.

La scultura a tutt'onda perde, quindi, il ruolo decorativo e subalterno che aveva durante il periodo gotico, per assumere un ruolo da protagonista, sviluppandosi nello spazio ormai conquistato attorno verso l'espansione dei suoi movimenti.

Dal repertorio iconografico gotico sembrano provenire i motivi zoomorfi che s'intravedono appena nella parte laterale sinistra della rupe sulla quale è seduto il Genio, fuoriuscito dal blocco lapideo fig. 26

La profondità prospettica, nella rigorosa quadratura a cubi sovrapposti, viene suggerita soprattutto dal movimento semicircolare del serpente nella sua parte inferiore e terminale, diventando appoggio ideale dei piedi della figura, e dalla postura degli arti inferiori leggermente divaricati.

I volumi sono nitidi e precisi con pochi particolari decorativi, le linee, ferme ed essenziali, esprimono la fermezza e la dignità del personaggio raffigurato che regge sul capo una corona finemente decorata che ha come sfondo, non a caso, uno conchiglio, simbolo di nascita, di fertilità, di maternità, dell'accogliere e del lasciar fluire la vita. Una simbologia che, come si vedrà più avanti, si lega molto bene a quella della figura scultorea.

Pietro de Boni ate rispecchia, quindi, il clima di incerto compromesso tra tardo-gotico e Umanesimo e, nella sua produzione così come in quella di Donatello, di Lorenzo Ghiberti, di Jacopo della Quercia (sicuramente suoi punti di riferimento) riscontriamo caratteri classici e anticlassici, umanistici e antiumanistici.

L'immobilismo quasi arcaico della statua, spezzato soltanto dal ritmo sinuoso dei rettili, non rag-

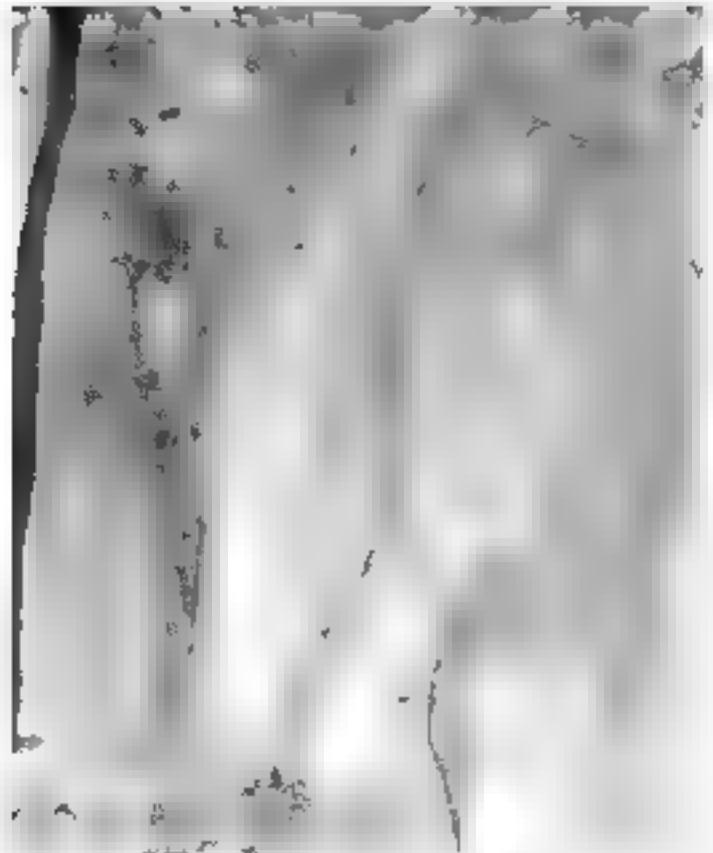


Fig. 26. Motivo zoomorfo all'interno della nicchia dove è seduto il Genio a piazza Garibaldi.



Fig. 27 Pietro de Bonitate, decorazione della cuspide del Portale del Duomo di Messina, 1468-77 marmo.

giunge a sublimazione formale delle sculture di Laurana, permeate spesso da una purezza e da una bellezza astratta e idealizzata che risentono della lezione di Piero della Francesca e di Antonello da Messina.

Il corpo del Genio plasmato come se fosse la figura di un fanciullo (con il volto da vecchio) senza risalti anatomici, è distante dal realismo di Donatello, dal suo recupero della forma classica e dalla sua ricchezza di soluzioni plastiche.

Basti osservare le sue figure dei Profeti (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo) scolpite tra il 1420 e il 1430, per accorgersi di tutta la sua forza innovatrice.

Il plasticismo di Pietro de Bonitate si traduce, invece, nell'uso degli argini piani che offrono un maggiore campo alla luce: i rilievi mildi e tenue, la sorda fermezza dei volumi, la levigatezza dei piani plasticici costituiscono i caratteri principali della sua opera.

La compostezza della figura esprime, pertanto, la sua forza iconologica, la serenità cosciente del quale sa di poter elevare lo spazio fisico intorno a sé a spazio mitico.

Le statuette che originariamente erano situate nelle nische laterali della fontana (oggi andate perse) rispecchiano maggiormente i caratteri stilistici e plasticci dello scultore lombardo il quale non sembra esprimere maggiormente la componente gotica della sua formazione.

Sembra qui riprendere l'impostazione degli angeli situati sulle guglie del portale del Duomo di Messina (1468) (fig. 27).

La resa del panneggio, l'espressività dei volti, l'accennatura dei capelli e l'ritmo compositivo in generale sono gli elementi che accomunano le sculture messinesi e quelle palermitane che, inoltre, poggianno su delle basi quadrangolari pressoché identiche per la particolarità della modanatura, caratterizzata da una goletta a incasso.

Geometria e proporzioni

Dopo aver effettuato il rilievo metrico e fotografico, è stato possibile individuare i sistemi proporzionali e compositivi dell'apparato scultoreo.

La statua rispetta le proporzioni medie dello scheletro dell'uomo; prendendo come modulo la testa (misurata da mento al sommità del crano), l'altezza totale della figura in posizione seduta si ha ripetendo sei volte e mezzo il modulo. La statua misura ml 1,34, mentre la misura della testa è di cm 20,5.

Si riporta perfettamente nelle misure medie dell'uomo che, in posizione seduta, misura cm 13 cm 47 (sei volte e mezzo a testa) (tau 3).

Essaminando il volto da un punto di vista geometrico e proporzionale, si sono individuate delle proporzioni auree governate da numeri irrazionali infinitesimali ($1,61803398874989484\ldots$) la misura del crano si pone come segmento aureo rispetto alla distanza che va dalla estremità superiore della testa sino al naso; così pure la misura tra la sommità della testa sino agli occhi è in relazione aurea con quella

tra l'apice del capo sino al naso ($AB/AC = DE/DF$).

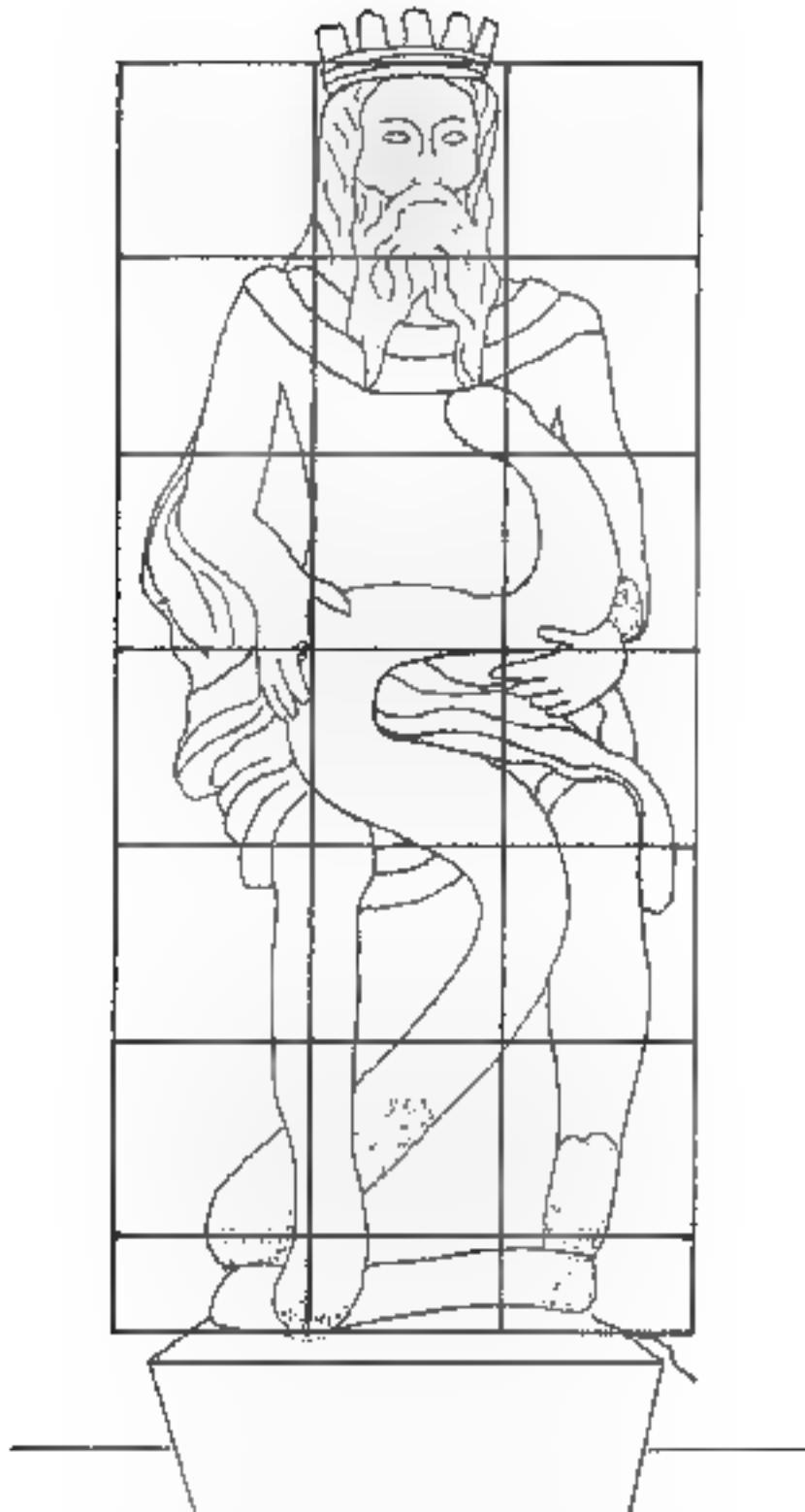
Si è, inoltre, evidenziato un rettangolo aureo cui i lati corrispondono rispettivamente alla distanza fra gli occhi e alla misura mento-arcata sopraccigliare (GHIL. (tau 4))

Pertanto, nella scultura vengono applicate le norme proporzionali classiche in base alla conoscenza delle regole auree della numerologia pitagorica e platonica.

Per quanto riguarda lo studio dello schema compositivo (tau 5), la figura scultorea non è perfettamente simmetrica rispetto al suo asse mediano.

La simmetria viene rispettata dalla testa sino al busto, gli arti inferiori risultano, invece, assimmetrici rispetto all'asse: ciò conferisce alla scultura mar moreo il senso della profondità.

Il punto F rappresenta il punto di fuga delle due rette che seguono l'inclinazione degli arti inferiori. Il serpente dà origine ad un movimento morbido e flessuoso a doppia S, rompendo il rigido schema frontale della statua.

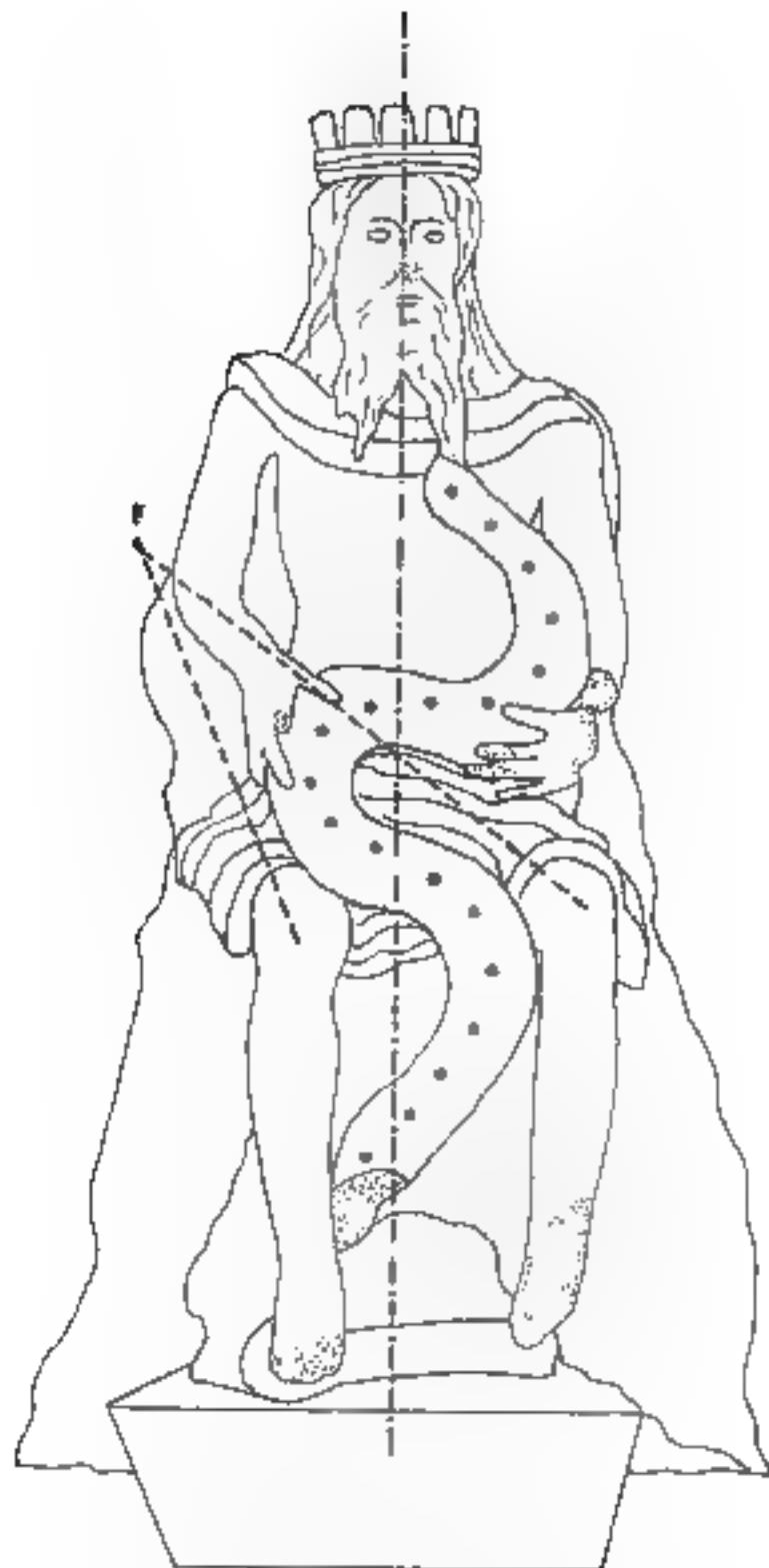


Tav. 3. Studio delle proporzioni della statua del re Renzo a piazza Garibaldi. Sono rispettate le proporzioni medie dello scheletro dell'uomo in posizione seduta.

h. tot.=m. 1,34 testa=m. 0,205 modulo=6½ misura della testa
Serie 0



Tav. 4. Studio delle proporzioni della testa del Genio a piazza Garibaldi. Le proporzioni auree basate sul punto interzonale $\phi = \varphi + \gamma$, $\varphi^2 = 1,618\ 033\ 988\ 749\ 894\ 84$, si riscontrano tra la distanza dei occhi rispetto alla distanza che va dall'estremità superiore della testa sino al naso: $AB:AF = 46:46$; così pure la somma $A + D$ a testa sino agli occhi rispetto alla misura fra l'apice della testa sino al naso: $TE:TF = 46:46$. Si è, inoltre, evidenziato il rettangolo aureo **f** III. Scopia 2



Tav. 5. Analisi della struttura complessiva della statua del Gesù a piazza Garibaldi. La simmetria viene rispettata dalla testa sino in giù. Il punto P rappresenta il punto di uga delle due rette proiettanti gli arti inferiori. Movimento a doppia S dei serpenti romani. Rigido schema fondante della statua. Scala 1 : 10

1.5 L'intenzionalità dell'artista

La cultura dell'artista in rapporto alla tradizione figurativa e sul precedente e contemporaneo e la relazione al contesto socio-culturale di elaborazione dell'opera.

In Sicilia il Rinascimento approda solo nella seconda metà del Quattrocento e, in particolare, per quanto concerne la scultura, il rinnovamento stilistico si deve certamente a quei maestri lombardi e carraresi che, giunti a Palermo dopo i lavori per l'arco di Alfonso d'Aragona a Napoli, aprirono nel capoluogo siciliano diverse botteghe molto attive, permettendo così il raggiungimento di più alto livello scultoreo siciliano che risente dell'influenza del Rinascimento fiorentino e della cultura umanistica, diffusasi nella corte napoletana.¹⁶

Un importante documento risalente al 18 settembre del 1487, i «Privilegium pro Marmorato et Fabricatoribus», elenca una decina di scultori e oltre venti «fabbricatori», architetti e capomastri, molti dei quali erano immigrati in Sicilia provenendo dalla Lombardia, dalla Campania, dalla Spagna, dalla Francia e dalla Dalmazia.¹⁷

Il documento si apre con il nome dello scultore Domenico Gagini e, al secondo posto, si legge il nome di Pietro de Bonitate, lo scultore lombardo attivo in Sicilia dal 1466 al 1501 al quale si attribuisce la statua del Genio di piazza Cartafolla (la cui opera è il cui contributo, al furore plastico rinascimentare che rapidamente pervade l'intera isola è stato per parecchio tempo trascurato; egli, infatti, è stato considerato erroneamente da qualche studioso del passato un semplice «marmoraro» e un «taglia-pietra dazzinale».¹⁸

È certa la sua collaborazione con Domenico Gagini e Francesco Laurana, le due maggiori figure che nel decennio successivo alla morte di Alfonso d'Aragona e alla chiusura del cantiere di Castelnuovo dominarono in assoluto, così come si evince negli atti siciliani, la storia della scultura del Quattrocento in Sicilia.¹⁹

Il 2 Giugno 1468 viene commissionata al Laurana la decorazione di una cappella nella chiesa palermitana di S. Francesco d'Assisi per il «magnifico signore e regio mulier» Antonio Mastrantonio, da eseguire insieme allo scultore lombardo Pietro de Bonitate, già, in precedenza, suo collaboratore a Sciacca, in questa cappella si evidenziano le differenze stilistiche dei due suoi lavori.

Il 31 Ottobre 1468, durante i lavori per la cappella Mastrantonio, Pietro de Bonitate ricevette l'incarico di completare in un biennio - ma in realtà i lavori durarono nove anni - la decorazione del portale del Duomo di Messina, iniziata all'inizio del '400 dallo scultore laziale Baboccio da Piperno - qualche lasciò incompiuta la parte superiore - in seguito alla sua morte (1435). In tale opera lo scultore lombardo, discostandosi dal linguaggio di Francesco Laurana, dovette almeno inizialmente adeguarsi al goticismo del Baboccio: si osserva invece un avvicinamento ai repertori rinascimentali lauraneschi nella decorazione della cuspide. In particolare, nel tondo centrale con l'incoronazione della Vergine, negli angeli sui pinnacoli e nell'angelo annunziante, l'artista sembra riprendere i caratteri delle opere di Sciacca (portale della chiesa di Santa Margherita) e della cappella Mastrantonio.

Dalle opere messinesi, in parte poste in situ sul portale del Duomo e altre in frammenti conservate nel Museo Nazionale di Messina, si possono riscontrare alcuni dei suoi modi stilistici del periodo: «chiaramente goticheggianti alcuni, ma non privi di interesse, ed altri più decisamente lauraneschi che appaiono infatti già nella statua della Annunziata»²⁰.

Dopo i lavori di Messina, Pietro de Bonitate viene incaricato, nel 1472, di realizzare un soglio reale per la Cattedrale di Palermo per il viceré Ximenes de Urrea, in sostituzione di quello fatto demolire qualche anno prima dall'arcivescovo Niccolò Puxader, per la costruzione di nuovi stalli corali.

De l'opera, purtroppo, non resta più nulla: essa venne distrutta nel 1781, anno in cui l'architetto Ferdinando Fuga intervenne nel Duomo palermitano.

Sappiamo (da Giottino) che nel 1483 era impegnato a scoprire la figura del Genio di Palermo a

piazza Garraffo. Si sono citate alcune delle opere dove si evidenzia maggiormente lo stile ancora goticheggiante dello scultore lombardo che tentò, talvolta, di accostarsi agli ideali estetici del classicismo rinascimentale.

Il Genio di Palermo
a Palazzo Pretorio

Il Genio di Palermo a Palazzo Pretorio

2.1 Breve riferimento storico

Una delle sculture del Genio si trova all'interno del Palazzo Pretorio o delle Aquile, sede del Municipio, nello scalone che conduce al piano nobile, all'altezza del primo pianerottolo (fig. 28).



Fig. 28. Apparato scultoreo del Genio di Palermo a Palazzo Pretorio

Il Palazzo Pretorio — il monumento civico più rappresentativo della città — si affaccia sulla piazza e sulla fontana omonima. Edificato nel 1470, sotto il pretore Pietro Speciale, ampliato tra il 1553 e il 1572 e poi nel XVII secolo su progetto di Mariano Smiraglia, il palazzo assume l'attuale forma in seguito ai lavori di ripristino intrapresi nel 1874 fino al 1891.

Le varie parti dell'apparato scultoreo del Genio sembra che abbiano una diversa provenienza, si suppone che esse siano state asssemblate alla fine del XVI secolo.

È stata recentemente confermata la provenienza della statua del Genio dalla bottega di Domenico Gagini (mentre sono certamente dei Gagini le sculture del capitello) e si suppone che ci sia stato un intervento dello scultore Gabriele di Battista.

Il monumento risulta essere «un aggregato di parti raccolte e messe su nel 1596».

Nei volumi di Proviste per l'anno 1596-97 si trova una lettera viceregia relativa alla sua prima collocazione nel palazzo comunale e convalida l'asserzione della lapide del 1596 e la narrazione del Austria.

«Stando alle quali, si viene a conoscere che la statuetta stette, per molti anni prima, negletta e buttata al suolo, chi sa dove; ma, costruita nel 1595 dal Pretore Alcramo Del Garretto l'antica

scara, presso stante all'odierna, il Pretore seguente D. Francesco Del Bosco, Conte di Vicari, col'autorità e col concorso del Presidente del regno Marchese di Geraci, la fece nel 1596 collocare decentemente nel primo ripiano della scala e del modo stesso come oggi si vede. Indi, ne 1716, «n'occasione del trasferimento dei marmi ove erano le antiche iscrizioni romane, dal prospetto meridionale in quello occidentale, la statua, colle conche e con tutto il resto, tolta dal luogo antico, fu situata nel secondo ripiano, dentro una nicchia costruita apposta, e la tavoletta marmorea venne incastrata

sopra una finestra, presso alla nicchia»²³ [...], ma rovinato quasi il palazzo da quel crollo nel terremoto del 1823, fu levata dalla nicchia e ricollocata nel punto ove oggi si ammira [...]. La lettera viceregia del 28 febbraio 1797 colla quale il Ventimiglia approvò tutte le spese fatte nei due anni antecedenti per l'abbellimento del palazzo civico e per la erezione della statuetta nella scala dello stesso vuol di Proviste, f. 178 V⁴)».

[La lettera riporta a cifra d'onze ottocentottanta che serviva per «lo adornamento della statua di Palermo in sul principio della scala [...]».²⁴

2.2. L'aspetto materiale: i materiali, la tecnica

La scultura è costituita da diverse parti distinte: la composizione, alta m. 4,60 (compresa la statua del Genio), è retta da una colonna di porfido rosso che poggia su una base di marmo grigio di Bellano. La statua è in marmo bianco di Carrara.

Per le caratteristiche del marmo grigio di Bellano, del marmo bianco di Carrara e per la tecnica di lavorazione si veda il capitolo I°.

Il porfido rosso (dal latino *lapis porphyrites*) è una pietra molto utilizzata nell'antichità non solo per il suo elevato prezzo estetico ma anche per i segni simbolici: connessi al colore della porpora, riferito alla persona dell'imperatore quale incarnazione della divinità. Compare nell'Editto di Diocleziano come il «marmo» più costoso, insieme al porfido verde di Grecia. Il luogo di escavazione è il deserto orientale egiziano, sul monte Jebel Dokhan. È composto da porfirite da cui il nome, e fenomeni stallo di oligoclase pigmentati di rosso da una varietà di epidoto di manganese.

Il porfido rosso ha un fondo rosso vivace simile alla porpora, con dei punti o cristalli di un bianco cristallo. Meno stimato è quel porfido che ha un fondo rosso cupo ed i cristalli o di bianco livido o di bianco confuso col rosso. L'infimo porfido rosso è quello che gli scalpellini chiamano bastardone il quale ha il fondo pavonazzo con macchie grandi nere punteggiate di bianco. Il porfido utilizzato nella colonna di Palazzo Pretorio ha un colore rosso cupo con dei punti color bianco livido.

Il porfido rosso, già impiegato in epoca tolemaica con finalità decorative, è stato introdotto a Roma probabilmente dal I secolo a.C. con sporadiche applicazioni: in età repubblicana e nei primi anni dell'impero; è stato molto utilizzato nell'epoca bizantina.

I romani hanno molto impiegato questa pietra per statue, sarcofagi, elementi architettonici e decorativi come colonne, conche, tarsie pavimentali, ecc.

Soprattutto dal III secolo i segni simbolici

del porfido rosso hanno sempre più imposto l'impiego di questa pietra alla ritrattistica.⁴³

Per quanto riguarda la realizzazione delle colonne si utilizzava, nel passato, generalmente la tecnica dello smusso, la lavorazione preliminare effettuata dopo la squadratura del blocco mediante utensili a percussione (subbia, gradina, scalpello) per raccordare due piani convergenti mediante una superficie curva.

Nel blocco squadrato, la cui lunghezza era corrispondente a quella del fusto, si applicavano le seguenti fasi di lavorazione: prima si segnano sulle facce in nori del blocco i diametri terminali del fusto mediante la commissione di due righe; poi si esegue il taglio del fusto progressivamente a otto lati, sedici, ecc. si scolpisce l'entasis, seguendo una ditta di legno che si accosta sulle superfici verticali del fusto: si esegue a occhio la stondatura finale delle facce.

Al ro procedimento di lavorazione per la realizzazione delle colonne consisteva nel sblozzare il fusto in fasi successive mediante l'ausilio di sagome. Si realizzavano degli intagli in serie fino a raggiungere la superficie finita e si procedeva all'escavazione del materiale in eccesso e alla rifinitura finale.

Superficie concave per vasche ed elementi architettonici erano realizzate utilizzando delle dimes, attraverso le quali si procedeva a un minuzioso lavoro di intaglio e di asportazione della pietra in eccesso.

Note di restauro e stato di conservazione

La statua fu restaurata nel 1596 per essere collocata nel palazzo civico, non si sa se, a quel tempo, sono state apportate delle alterazioni stilistiche.

Attualmente, la statua presenta uno stato di conservazione pressoché buono, tuttavia, necessita di un intervento di pulitura per la rimozione dei polveri depositate sulla superficie che hanno inevitabilmente causato l'oscuramento del colore originario del marmo di Carrara.

2.3 Analisi iconografica

La statua del Genio si trova al centro di una cima che copre una conca posta al di sopra di una colonna in porfido; su bordo del largo vaso si legge una scritta in latino: «PANORMUS CONCA AUREA SOLOS DEVORAT ALIENOS NI TRIT».

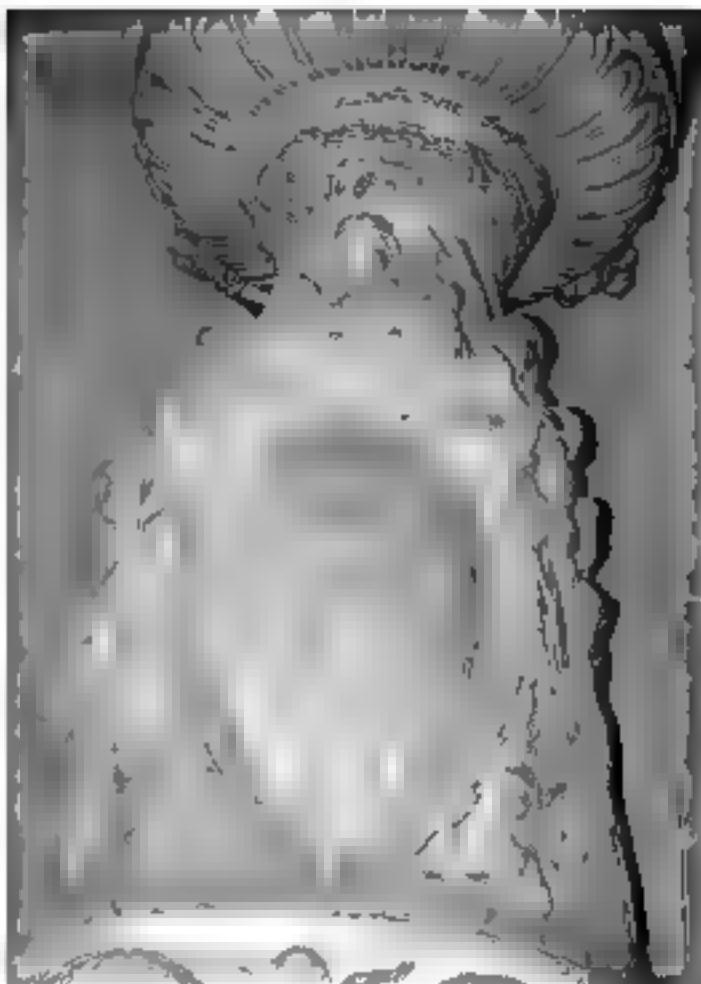
Questa conca sta in cima a una colonna di breve altezza, di età più recente (forse ottocentesca), la colonna presenta un fusto in porfido rosso, terminante nella parte superiore con una sorta di capitello molto sviluppato in lunghezza, decorato con una schiera di figure in alto rilievo e uno scudo con la scritta «Fidelitas». Sopra lo scudo è scoperta in bassorilievo una donna che allatta.

La colonna, a sua volta, è innestata su un elemento antico con una lunga iscrizione funeraria dai caratteri minuscoli adornato da sei tondi con delle scene raffigurate che aiutano alla iscrizione.

La colonna di porfido rosso poggia su una base di marmo grigio ed è affiancata da due paggi seduti. In uno dei tondi del clemente centrale si distingue una pira che brucia e negli altri un uccello che potrebbe essere un pellicano o l'Araba Fenice (figg. 29, 30, 31, 32).

Gaspare Palermo, nella sua *Guida*, descrive così l'opera. «Proseguendo la salita si presenta in una gran nicchia ornata di marmi il Genio di Panormo con la epigrafe scritta in uno scudo Fidelitas sostenuto da una mezza colonna di porfido nella quale sono incavate diverse fenditure che servono di campioni per la diversa grossezza delle tavole di fuori regno vendibili. Il Genio suddetto sta assiso sopra un sasso e questo dentro un'ampia conca nel orlo della quale sta scritto Panormus»²⁹.

In particolare, nel capitello della colonna troviamo dei bassorilievi, intervallati da sei putti e racchiusi all'interno di sei ghirlande (corone di foglie), raffiguranti diverse azioni: di una donna e di un'aquila.



Figg. 29-30. Il capitello e un suo particolare

Si scorge, in un rilievo, una donna che porge il cibo all'aquila, in un altro le dona una bevanda in un vaso, nel terzo si vede l'aquila che porge una preda alla donna, nel quarto si osserva nel becco dell'aquila un tanecchio, nel quinto la donna in posizione supina, come se fosse morta, con l'aquila che volazzza su di essa, nell'ultimo l'aquila vuole gettarsi su una grande fiamma (figg. 31, 32).

L'iscrizione sulla conca dice: «*Est celebris aquila gloria educatam a virginis retulisse gratiam aves primo mox aggerentem defuncta postremo in rogum accensum eius intecisse sese et simul conflagrasset*» (tratta da P'imo, libro 10°, capitolo 5° de la sua storia naturale. «*Celebris apud Seston urbem aquila gloria est. educatam a virginis retulisse gratiam aves primo, mox deinde venatus adgerentem, defunta postremo in rogum accensum eius intecisse sese et simul conflagrasset*»)

Nel 1886 si scriveva che «a viene a conoscenza che la statuetta del gemello di Palermo stette per molti anni negletta e buttata al suolo chissà dove».²⁷

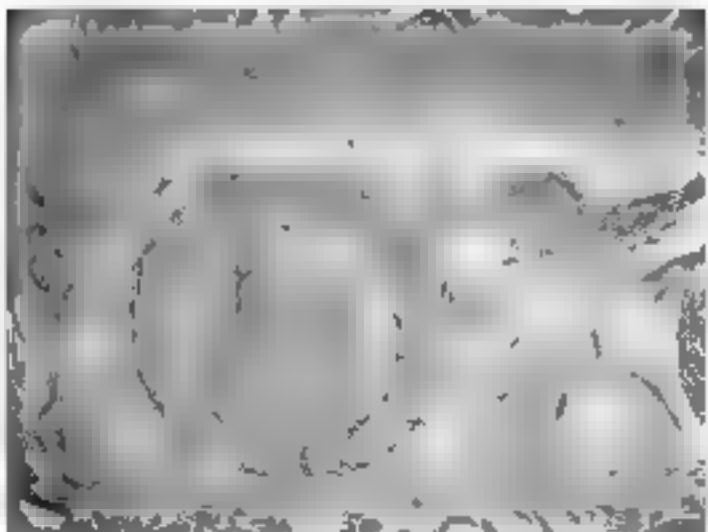
Le due statue accanto alla colonna di porfido rosso raffigurano due genietti, uno con lo scudo dell'aquila palermitana (divenuta lo stemma di Palermo per la fedeltà e la devozione ai romani), l'altro con le armi dei Ventimiglia e dei Barresi (figg. 33, 34).

Sembra che sotto il governo del viceré Giovanni Ventimiglia, marchese di Geraci, sposato in seconde nozze con una Brancifora Barresi, si siano raggruppati i vari elementi architettonici e scultorei (la colonna di porfido, il capitello, la conca e la statua di Palermo) che avevano una diversa provenienza e sorte.

Non si sa nulla sulla provenienza dei rilievi che adornano la parte tra la colonna e la conca marmorea.

Le decorazioni scultoree si riferiscono sempre allo stemma di Palermo ed è probabile che appartenessero al tutto di una colonna rinascimentale.

In una carta topografica di Palermo del 1550 si osserva il palazzo Pretorio nella sua primitiva for-



Figg. 31-32. Particolari del capitello.

ma quattrocentesca e una fontana a bacini digradanti di tipo rinascimentale nella piazza antistante. Tale fontana non è certamente quella attuale sita a piazza Pretoria, si tratta, pertanto, di una precedente fontana sostituita alla fine del '500 con quella fiorentina sepolta da Francesco Camilliani. L'Acciavina suppone che i pezzi della prima fontana siano stati ricomposti nel 1596 all'interno del palazzo Pretorio nel modo che attualmente si vede. È probabile, quindi, che le parti scultoree facevano parte di un elemento centrale situato tra un bacino più grande e uno più piccolo di una fontana. Tale

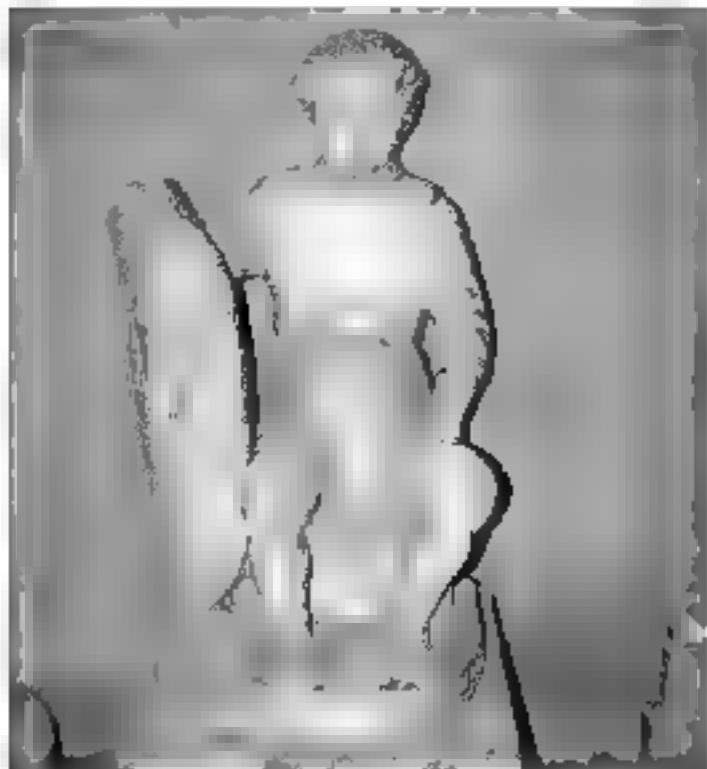
potesse essere avallata dal fatto che le decorazioni si riferiscono sempre all'aquila, simbolo del Senato palermitano e, quindi, dovevano appartenere o al palazzo Pretorio o alla piazza Pretoria.

Inoltre, la scelta iconografica di motivi decorativi che essa teneva a devozione di Palermo a Roma e storie dell'aquila sul testo di Plinio rispecchia il clima culturale umanistico di Palermo nel 1400, favorito da Pietro Speciali. «In questo clima, Domenico Gagini ebbe ad ideare la fontana per il Palazzo Pretorio scegliendo come protagonista l'Aquila, stemma di Palermo, motivo questo che appare, quasi come una firma, nel fonte di acqua benedetto del 1464 documentata opera sua []».²⁸

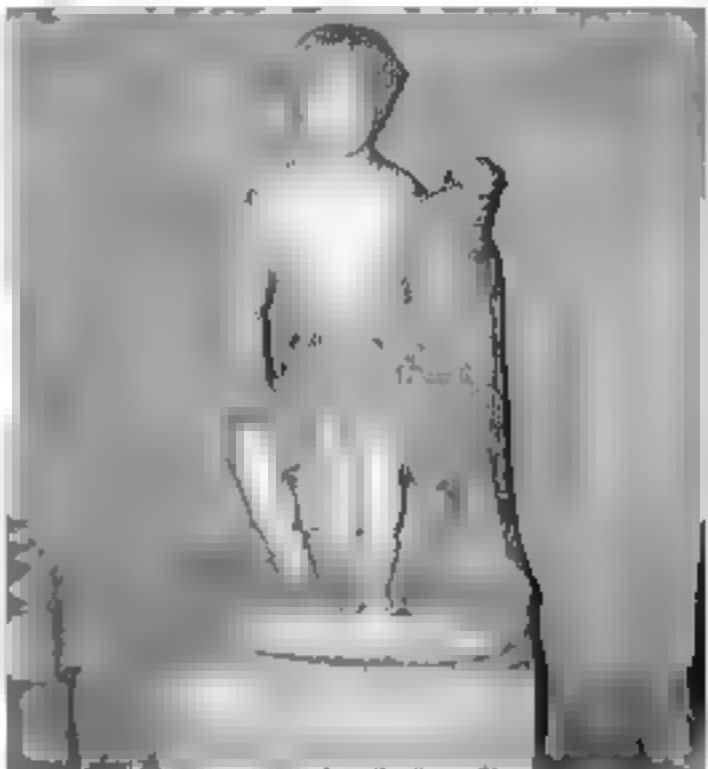
Le opere letterarie più antiche che riportano lo stemma della città sono del XV secolo, come ad esempio quello presente sul frontespizio dell'opera «*S.culi ac Praedicatorum*» di E T Fazello del 1560.

Le componenti simboliche delle decorazioni dell'apparato scultoreo rimandano, pertanto, all'iconografia storica della forza e del potere del Senato palermitano, mentre la statua del Genio rientra sempre nell'ambito iconografico della letteratura mitologica e simbolica.

La statua presenta gli stessi caratteri iconografici anche se con una diversa qualità di esecuzione della coeva statua di piazza Garrofalo.



Figg. 33-34. I due paggi seduti accanto alla colonna di porfido.



2.4 Analisi stilistico-formale

I rilievi che molto probabilmente ornavano la fontana cinquecentesca a piazza Pretoria e successivamente ricomposti all'interno del Palazzo Comunale, sembrano verosimilmente essere di Domenico Gagini. L'Accascina è certa della mano di Domenico Gagini: «nei gemerti alati a forte risalto plastico con le gambe divaricate divenute quasi una firma [...]» e nelle ghirlande di aloro «che avranno sempre freschezza di luce ripetute con sommo gradimento in molte opere e nelle ghirlande, sul piano di fondo con nitido scatto plastico e ritmica cadenza si compongono, in vari modi le figure dell'aquila e de la donna. E nella parte alta, nell'ascesa de le figure che vanno verso la cavità, in quella sostanza plastica tutta offerta alla luce e all'ombra, con sochi lievi, come limerosi di sciupare il marmo ma evocativi ora di una bocca sospirosa e anelante, ora di prime di riccioli, e soprattutto nella rappresentazione della carità da larghe grembo che accoglie, raccolti a petto bimbi, è neofondibile e la mano di Domenico Gagini che unisce plasticità di modellazione e nel tempo stesso un pittoricismo ottenuto con sequenze rapide di ombra e luce».²⁹

«*Paterno lu pitchulu*». Il simulacro del nume cittadino collocato dentro il palazzo comunale o casa di *la chitata*, allora in costruzione viene così chiamato nel registro (precedentemente citato) nel capitolo I° di conti del tardo Quattrocento della cancelleria municipale di Palermo, conservato presso l'Archivio Storico del comune. Di dimensioni notevolmente minori, rispetto alla coeva statua di piazza Garraffo, il vecchio Palermo sta con i piedi dentro una conca immersa nelle acque che rendono fertile e rigogliosa la Conca d'Oro e la città di Palermo. Dal suo trono, il simulacro marmoreo, domina, proteggendo, controlla, ammonisce e consiglia i suoi sudditi, gli abitanti palermitani (fig. 35).

Da un punto di vista stilistico, la statua evidenzia dei caratteri differenti rispetto a quelli di Garraffo, nonostante entrambe risalgono al medesimo

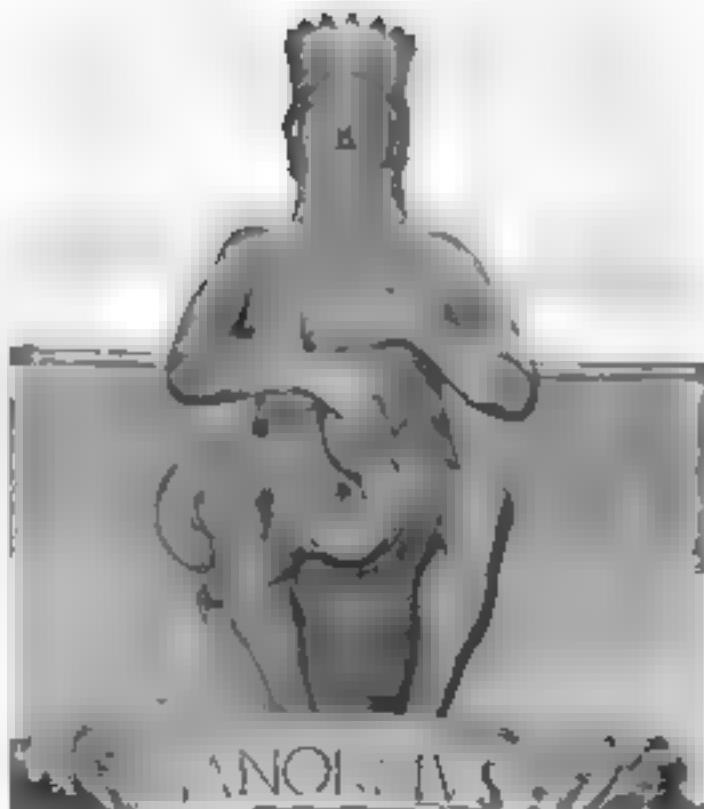


Fig. 35. La statua del Genio a Palazzo Pretorio.

periodo. La mano di Domenico Gagini sembra si possa scorgere soprattutto nell'espressività del volto e nella intensità dello sguardo, un volto umanizzato e armonico caratterizza la scultura che, comunque, mantiene ancora una certa rigidità nella postura e nella ressa anatomica del corpo (fig. 36).

Sembra che, da un punto di vista proporzionale, la statua non rispetti perfettamente il canone classico policleto: la testa appare leggermente più grande rispetto al corpo e alla larghezza delle spalle, gli arti inferiori si rivelano poco sviluppati rispetto al busto. Si può ipotizzare che il volto sia stato realizzato dal Gagini mentre il resto del corpo dai suoi collaboratori come, per esempio, Gabriele di Battista. Tali incertezze proporzionali non si evidenziano nella statua di piazza Garraffo (fig. 6).

Con fermezza il Vecchio Palermo afferra la serpente che succhia il latte dal suo seno, avvolgendo

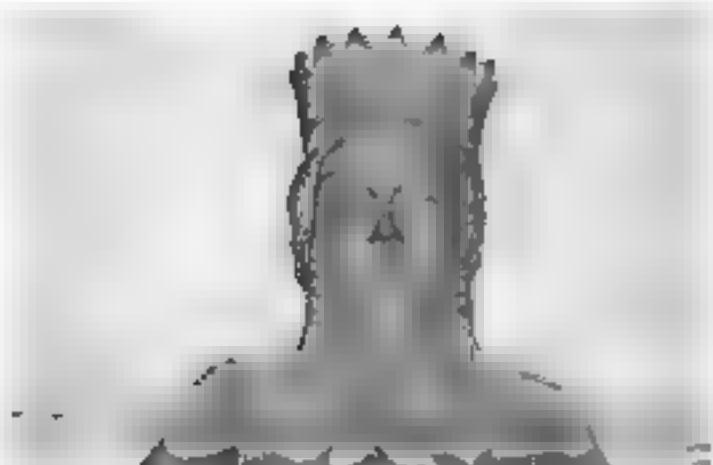


Fig. 36. Particolare della statua del Genio a Palazzo Pretorio: il volto

dosi, formando una accentuata doppia S, al corpo rigido; nella parte inferiore, la gamba sinistra viene bloccata dal rettile attorcigliato intorno ad essa qui, si arresta il suo movimento sinuoso.

Il modellato appare morbido e soave, il volto prende risalto manifestando un pi tonismo sensibilissimo con un'accentuazione realistica dei parti colari. Il corpo è contraddistinto dalla fermezza dell'eroe, senza però l'evidenza di risalti plasticci e chiaroscuro, da ampie e morbide superfici ricoperte di luci che sembra che risentino degli effetti umani oculari e del primo manierismo gaginesco.

È possibile che ci sia stata anche la collaborazione di Gabriele di Battista, scultore lombardo, che si rivela il più vicino al maestro Domenico Gagini, soprattutto nella modellazione morbida e chiaroscure. Quest'ultima si osserva anche nella barba che scende sino al petto, formando larghe ciocche lievemente ondulate e ben delineate che si separano in due parti distinte sotto il mento. Le mani, dali e dia molto sottili, rivelano quella sensibilità poetica che la grazia del modelato gaginesco che contrasta con la forza plasticca di alcuni particolari anatomici, come le braccia possenti e i polpacci ben evidenziati. Gli occhi e le pupille, definite dalla linea elegante del contorno, capiscono l'osservatore per l'incisività, il realismo e

'espressività intensa dello sguardo che appare non più indefinito e distante ma profondo e vivo'.

Dal alto verso il basso è rivolto lo sguardo del Genio che, come un sovrano sul suo trono, manifesta la sua forza, la sua grandiosità e la sua protezione nei confronti del popolo palermitano.

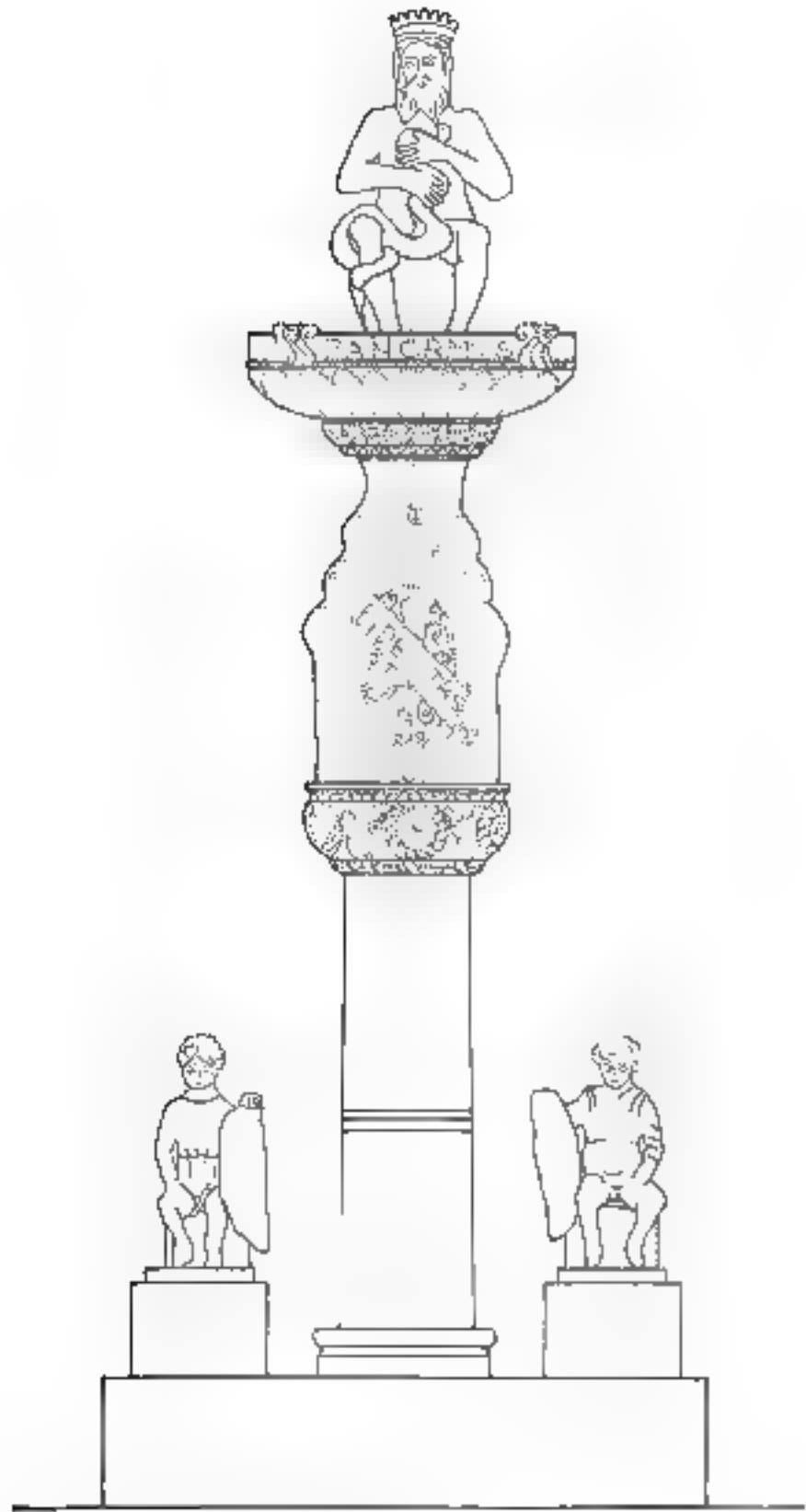
Geometria e proporzioni

La statua, la cui misura è di 1 m., non rispecchia il canone pondeleto. La testa non è proporzionata rispetto l'altezza della figura, il corpo misura circa 4,5 volte il modulo della testa. Quest'ultima risulta, quindi, più grande rispetto al corpo. La larghezza delle spalle è 1,5 volte il modulo della testa, ne le proporzioni medie della figura umana maschile, la larghezza delle spalle dovrebbe essere due volte il modulo della testa (tau. 7).

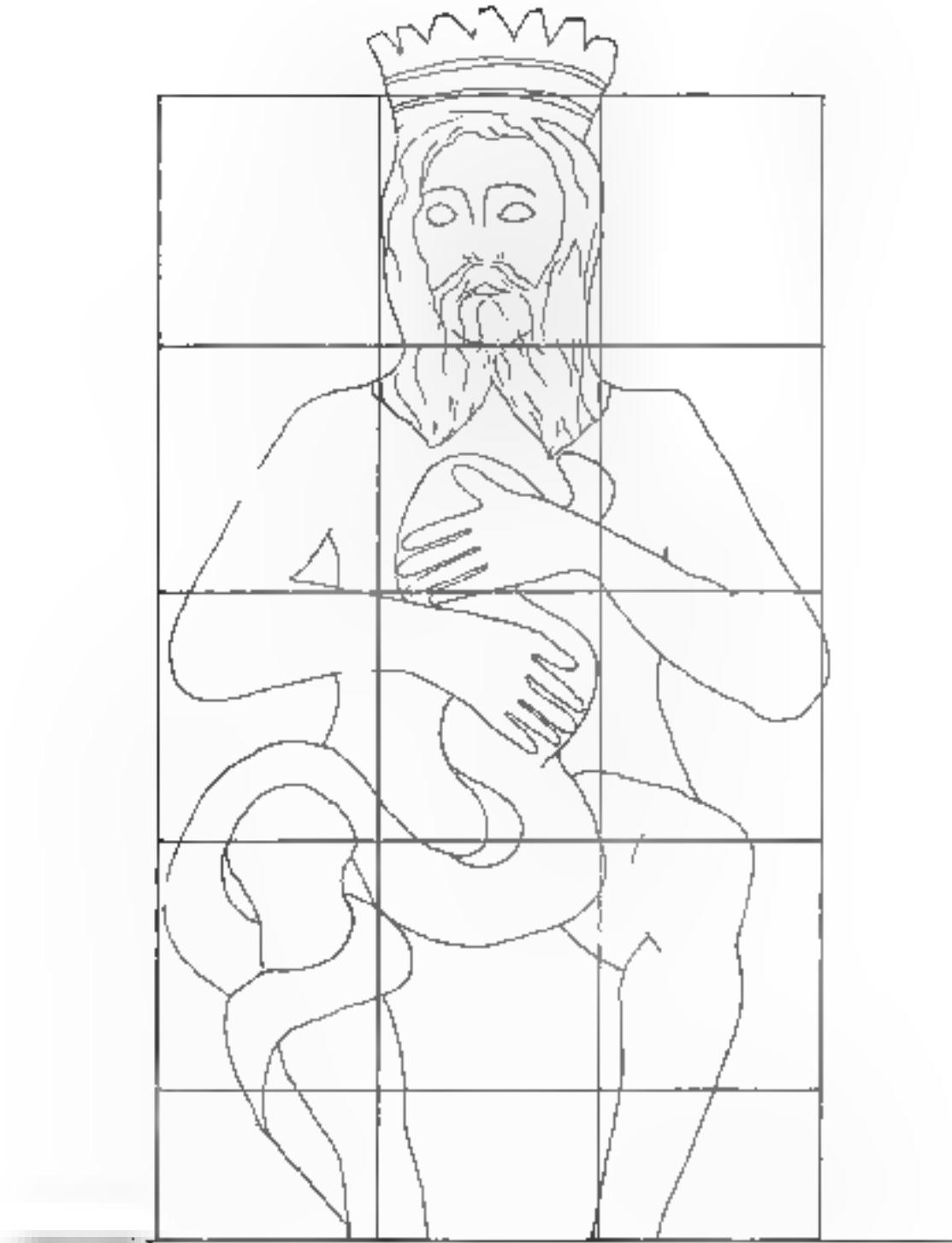
Analizzando la testa si sono riscontrate alcune proporzioni regolate dal numero aureo: la distanza che va dall'arcata sopracciliare sino al mento rispetto alla distanza dalla bocca al mento

$AB/AC = AC/CB$, la distanza dall'occhio alla bocca rispetto alla lunghezza dal naso alla bocca $DE/DF = DF/FE$, l'altezza totale del volto rispetto alla misura della distanza dalla fronte sino alla somma superiore dei baffi $(GH/GI = GI/IH)$ (tau. 8).

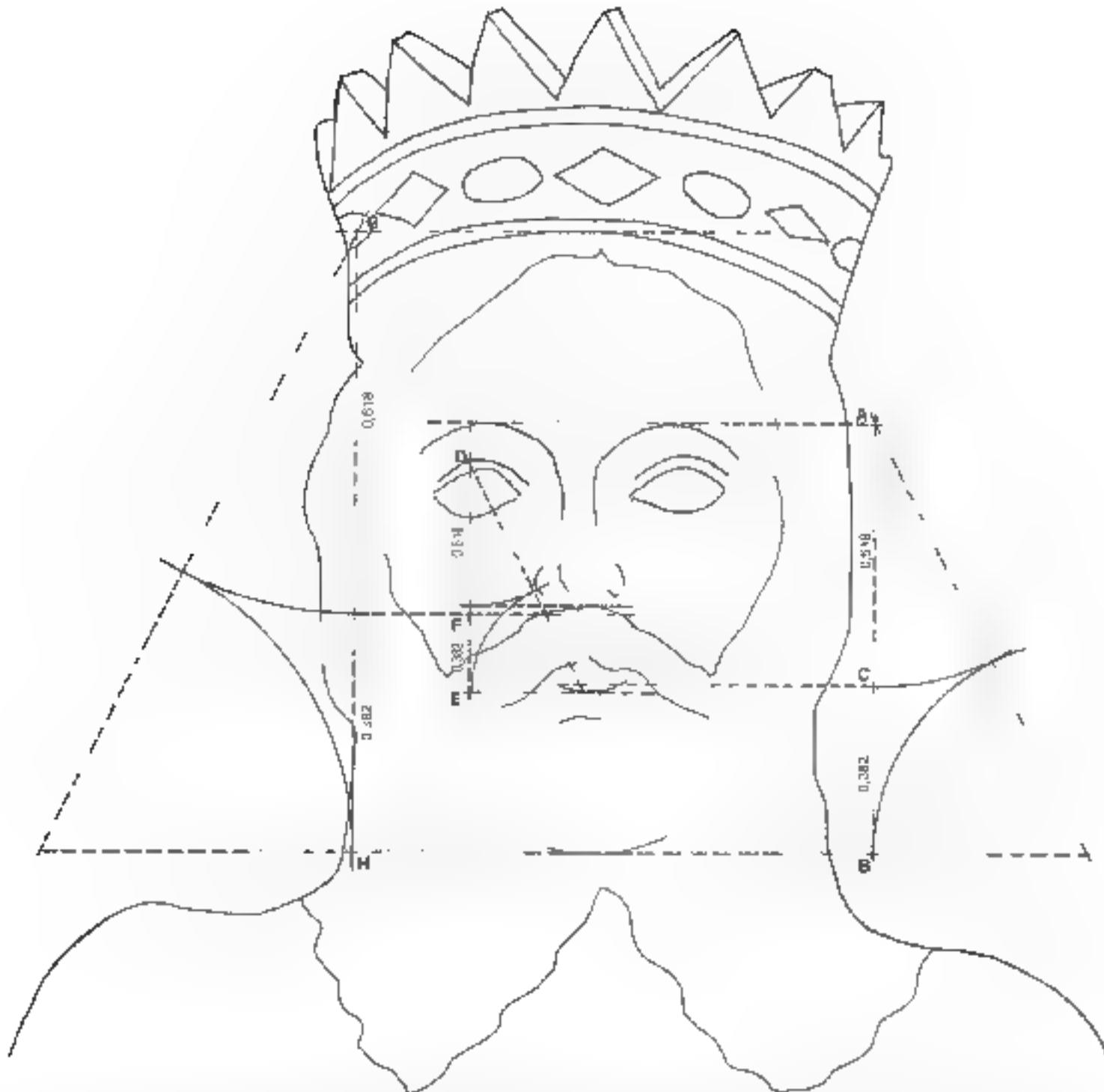
L'analisi compositiva (tau. 9) ha evidenziato la simmetria della figura scultorea rispetto l'asse mediano. La composizione è impostata sulla figura triangolare. Le rette proiettanti gli arti superiori s'intersecano in un punto dell'asse mediano. Quei che proiettanti gli assi inferiori risultano tangentiali ai gomiti della figura e intersecano le rette degli arti superiori nei punti A e B. La retta orizzontale che unisce tali punti passa per il centro dell'altezza della statua corrispondente alla distanza che va dal punto d'intersezione delle rette passanti per gli arti superiori sino alla somma à della conca dove poggiavano i piedi della figura. Il serpente con il suo movimento ad S variamente ripetuto sembra quasi un elemento scultoreo a sé stante, per il suo forte contrasto con la rigidità compositiva della figura.



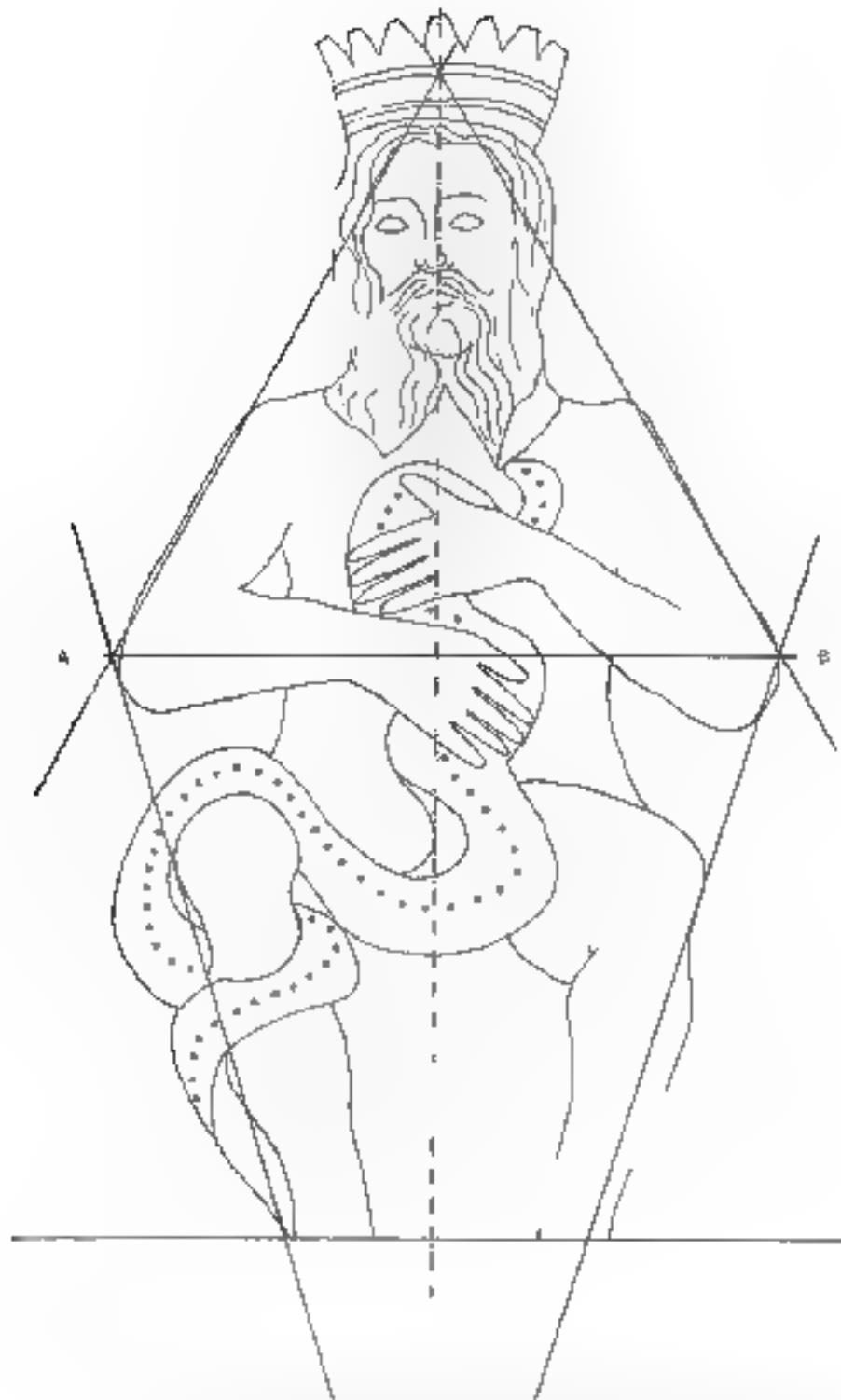
Tav. 6. Rilievo dell'apparato scultoreo con la statua del Genio di Palermo a Palazzo Pretorio. Scala 1:10



Tav. 7 Studio delle proporzioni della statua del Genio a Palazzo Peperino. Non è rispettato il canone policleoteo: la testa risulta più grande rispetto al corpo
h. tot. = ml. 1,00
testa = ml. 0,22
modulo = 4 1/2 misure della testa
scarsa ± 5



Tav. 8. Studio delle proporzioni della testa del Centauro Palazzo Prelorio - le proporzioni auree basate sul numero massimale $\Phi = 1 + \sqrt{5}/2 = 1,618\ 033\ 988\ 749\ 894\ 84$ - si evidenziano ora la distanza che va dall'arcata sopraccigliaire fino al mento rispetto alla distanza bocca-mento (AB-AC=AF-CB) ora la distanza dal mento alla bocca rispetto alla misura da naso alla bocca (DE-BF-BE); tra l'altezza totale del volto rispetto alla distanza fronte-gomiti superiore baffi (CH-GI=CI-H) bisogna + 2



Tav. 9. Analisi delle strutture compositive della statua di Genius a Palazzo Pretorio.
La figura risulta simmetrica rispetto asse mediano. Le rette proiettanti gli arti superiori e inferiori intersecano nei punti A e B. La retta orizzontale che unisce i punti A e B passa per il centro della misura di ca. statua corrispondente alla distanza che va dal punto d'intersezione delle rette proiettanti agli arti superiori sino alla cintola. Il movimento flessuoso del serpente contrasta con la rigidità composta della figura. Scale 1/5.

2.5. L'intenzionalità dell'artista

La cultura dell'artista in rapporto alla tradizione figurativa a lui precedente e contemporanea e in relazione al contesto socio-culturale di elaborazione dell'opera e l'intenzionalità della committenza.

Domenico Gagini arriva in Sicilia nel 1459 e qui, sino al 1492 (anno della sua morte), domina il panorama scultoreo dell'isola.

Nato a Bissone, sul lago di Lugano, intorno al 1430, sembra che si sia formato a Firenze presso la bottega di Filippo Brunelleschi.

Ha lavorato a Napoli, insieme a Francesco Laurana e ad altri scultori, alla realizzazione de *Arco di trionfo di Alfonso d'Aragona* in Castelnuovo, interrotta nel 1458, in seguito alla morte di Alfonso II Magnanimo.

Nei primi periodi del suo soggiorno a Palermo, celebrato e sostenuto dai mecenati nonché suo committente Pietro Speciale, il Gagini fu colui il quale diffuse, insieme a Francesco Laurana, i Rinascimenti a Palermo e in Sicilia, raffigurando i valori della forma plastica, del ritmo, della prospettiva come si può osservare nel fonte del Duomo di Palermo.

Tenendo conto dei manierismi e degli eclettismi locali, è fondamentale porre l'attenzione sulle opere datate da 1480 al 1482: a Madonna del Soccorso della Chiesa di Santa Maria dei Franchi a San Mauro Castelverde (1480) e l'area di San Gondolo a Pouzzi (1482). In quanto esse dichiarano in maniera inequivocabile le qualità stilistiche del Gagini, ovvero una visione più torica della forma, un modellato morbido accompagnato da delicati contrasti chiaroscurali. Opere che si contraddistinguono dai rilievi nella Cappella del Battista in San Lorenzo a Genova e dalle figure dei trombettieri nell'arco di Alfonso d'Aragona, dove il Gagini si esprimeva attraverso un ricco evidente e bloccato dal netto contorno delle forme plastiche e dall'evidenza lineare dei particolari.

Studi osi come A. Di Marzo, Mauceri, Bottari, Valentiner, Mehl, Accaschina e Kraut (quest'ultimo ha pubblicato in Germania, nel 1972, la monografia *D. Gagini und seine Werkstatt*) hanno condotto importanti e fondamentali ricerche sul percorso stilistico dello scultore bissonese che, dopo una nobile formazione tardo-gotica lombarda, si lascia coinvolgere dalla cultura rinascimentale fiorentina

come si può osservare nelle sue opere genovesi e napoletane trasportando la sua esperienza formativa e lavorativa in Sicilia. Qui organizza una redditizia bottega composta di collaboratori e allievi che producevano statue in serie esse venivano solo in un secondo tempo perfezionate dal maestro, soprattutto quelle maggiormente apprezzate dai committenti.

Ciò ha causato, però, inevitabilmente, una invisione stilistica e una chiusura culturale dovuta al suo isolamento rispetto alla progressiva evoluzione figurativa che, nel frattempo, si assisteva nella penisola.

A proposito della monografia del Kraut, lo studioso nel capitolo *Der «Panormus»* dedica due pagine al *Genio di Palazzo Pretorio* affermando quanto segue:

«Nell'allestimento del Panormus si possono distinguere diverse mani. Soprattutto è nel gruppo delle virtù (le tre virtù teologiche e le quattro virtù cardinali) che si può ravvisare il lavoro di Domenico Gagini. Il movimento delle figure richiama ancora la tradizione della fase napoletana, la quale va dal monumento di Pietro Speciale fino agli anni '70

Madonna in Locata, 1470). La *Caritas*, in particolare la testa, è affine alla Madonna di San Mauro Castelverde che sorse nell'anno 1480; per tale motivo una datazione agli anni '70 del Panormus è plausibile (fig. 37). La base con i putti alati e medaglioni mostra alcune peculiarità di stile che non permettono un'attribuzione di questo pezzo a Gagini. La riproduzione fondante di la roccia e a rappre-



Fig. 37 Domenico Gagini, Madonna dei Smeraldi, 1480 marmo. S. Marto Castelverde, chiesa di S. Maria della Frasca

sentazione dei putti ricordano i lavori di Gabriele di Battista (l'acquasantiera di Trapani) e i rilievi dell'arco della Cappella di Santa Cristina nel Duomo di Palermo (fig. 38), a partecipazione di Gabriele di Battista al monumento dei Panormus è, pertanto, da considerare. La figura dei Panormus, per la sua compattanza e la sua morbidezza, non ha niente in comune con i caratteri stilistici dei Gagini, e da questo si può dedurre se la scultura sia un elemento originario o un rinnovamento di una statua perduta del Cinquecento. Il monumento cambiò diverse volte la sua posizione. Alcune parti di esso probabilmente non esistono più, altre, invece, sono state aggiunte. Originariamente non appartenevano alla scultura i due sostenitori degli scudi raffiguranti l'aquila, lo stemma della città di Palermo e lo stemma della

famiglia Ventimiglia e Barresi. Una nuova sistemazione del monumento nel 1596 venne eseguita da Giovanni Ventimiglia. Forse in quell'occasione i due sostenitori quattrocenteschi, la cui provenienza è sconosciuta, furono associati con i Panormus. La colonna di porfido, inserita nell'Ottocento, non faceva parte dell'inventario originario.³⁰

Nell'anno 1463, Domenico Gagini ebbe l'incarico dal potente nuovo Pretore di Palermo Pietro Speciale di eseguire entro un anno il monumento funebre del figlio Antonio, morto prematuramente, nella basilica di San Francesco d'Assisi a Palermo, proprio nel Cappellone che nel 1454 gli era stato concesso per farvi la sepoltura per la sua famiglia e per se stesso.³¹

Il rigore formale che trapela in queste opere viene giustificato come un presunto influsso di Francesco Laurana che, però, arriva in Sicilia cinque anni dopo dalla data del contratto stipulato da Domenico Gagini con il pretore Pietro Speciale.

L'Accascina ha attenzionato opere molto note ma poco studiate ed è propensa ad attribuire a Domenico Gagini il fonte marmoreo (1475-1480) del Duomo di Palermo (eseguito insieme a Pietro de Bonitate, Gabriele di Battista e altri) e la composizione scultorea con l'immagine del vecchio Genio nel Palazzo Pretorio (dov'erera nel 1463 dal pretore Pietro Speciale).

Un altro scultore, anch'egli lombardo che spesso ha collaborato con Domenico Gagini (forse anche nella statua del Genio di Palazzo Pretorio) e con Pietro De Bonitate, fu Gabriele di Battista da Como, presente a Palermo nel 1472, che operò spesso insieme al fratello, l'arcuaitto Cristoforo da Como.

Nel 1485 esegue la sua prima opera, il Fonte Battesimale nella Chiesa Madre di Santa Lucia di Messina quale gli viene attribuito il portale, una Madonna col Bambino eseguita nel 1490 insieme ad Iacopo Di Benedetto, per un committente di Marsala ed ora nella Cattedrale della stessa città.³²



Fig. 33. Gabriele Di Battista (?). Fonte battesimale proveniente dalla cappella dei Manna di Trapani, 1486. Trapani, Museo Nazionale

Già la prima opera dimostra come l'artista operasse seguendo stile di Domenico Gagini.

Anche le due statue rigide della Visitazione nella Chiesa di San Giovanni Battista di Erice (1497) riprendono i modelli forniti dal Gagini e dal Laurana, con un modello poco raffinato e piuttosto modesto.

Altre opere, invece, sono state spesso confuse con quelle dei grandi maestri come, per esempio, i

marmi superstizi da la Cappella di Santa Cristina nel Duomo di Palermo (oggi conservati nel Museo Diocesano di Palermo). Trattasi di nove formelle scolpite tra il 1499 e il 1501, con storie di Santa Cristina per l'arco marmoreo dell'antica cappella dedicata alla Santa, la cui decorazione era stata iniziata da Gagini con il contributo di Giorgio da Milano.

Intenzionalità della committenza.

Pietro Speciale

Pietro Speciale figlio di Niccolò Speciale di Noto, viceré di Sicilia barone di Ficarazzi, Alcamo e Catatasimi fu più volte pretore di Palermo nel periodo compreso tra il 1440 e il 1470. Grande umanista e intellettuale, ordinò in tutta la Sicilia diverse opere per soddisfare il suo desiderio di rinovamento oltre che per lasciare il segno del suo potere e della sua cultura umanistica, facendo erigere palazzi, cappelle, ecc.

A tal fine inviò in Sicilia, intorno agli anni 1450/60, le migliori maestranze, soprattutto lombarde e toscane, in un periodo storico nel quale si ebbe nell'isola una graduale evoluzione rinascimentale. Si interessò della parziale costruzione del Palazzo Pretorio, decisa con verbale del Consiglio Civico del 24 e 31 Luglio 1463.

Riconosciuto il Senato palermitano, in un momento nodale della storia urbana e ideologica della città, si scelse, altresì, un *genius loci*, simbolo pagano di identità collettiva, adeguato alle aspirazioni estetiche e non esoteriche che venne situato all'interno del Palazzo del Pretore e, successivamente, in altri luoghi significativi della città.

La fontana del Genio
a piazza Rivoluzione

La fontana del Genio a piazza Rivoluzione

3.1 Il contesto urbano: evoluzione della piazza.

La piazza de la Fieraverchia (oggi piazza Rivoluzione) sede del Genio palermitano, risale al tempo dei, molto ma, essendo stata originariamente una piazza mercato, ci riporta anche al tema della società contadina laboriosa e dedicata al commercio, attività principale sin già da un periodo arabo.

La piazza de la Fieraverchia si trova nel antico e popolanssimo quartiere di S. Agata (oggi Mandamento Tribunali).

Il suo nome ha origine molto antica ma, dopo il 1860, viene ribattezzata col nome di piazza Rivoluzione, per gli episodi svolgersi in essa durante le rivoluzioni per l'indipendenza siciliana.

Il Mandamento Tribunali - spesso indicato anche con il nome di Kaisa che è il più antico e noto dei suoi quartieri - comprende anche altri due quartieri che si sono sviluppati nel periodo arabo tra il vecchio Cassaro e la nuova cittadella degli Emiri. Essi sono il quartiere della Moschea e il quartiere Nuovo (*At-Harat al-Gudah*) occupava la zona meridionale dell'agglomerato urbano che nel tempo si estese sino alle mura orientali de la Kaisa (XII secolo), comprendendo quindi anche l'area dell'attuale piazza Rivoluzione.

Già al tempo dei Musulmani questo quartiere aveva un'impronta commerciale artigianale non indifferente, grazie alla presenza dei mercati circu-

dri che si svolgevano in esso e nell'adiacente quartiere della Moschea.

Infatti, molti degli odierni mercati palermitani Vucciria, La Farola, Ballarò, ecc.) sono situati negli stessi luoghi descritti da *Ibn Hawqal*, viaggiatore mesopotamico che ha lasciato valide testimonianze sulla topografia e sulla vita economica di Palermo.¹²

Nonostante Palermo risalisse all'asse ricchissima d'acque correnti che la attraversavano in tutte le direzioni e da sorgenti perenni (così, almeno lo descrivono viaggiatori e geografi arabi), la situazione idrica nei quartieri a sud-est del Cassaro era piuttosto difficile, data l'assenza di sorgenti naturali.

Questo inconveniente costringeva gli abitanti a fornirsi d'acqua da pubblici pozzi¹³ presenti in un numero davvero notevole, grazie alla favorevole situazione idrogeologica del sottosuolo palermitano.

Molti di questi pozzi sono stati segnalati a partire dall'autunno decennio del secolo scorso,¹⁴ altri risultarono prosciugati o interrati, ma altri sono stati trasformati in pozzi neri, altri, infine, sono stati rizzati come buchi.¹⁵

La presenza di un pozzo al centro della piazza Fieraverchia viene segnalata negli Atti del Senato portanti la data del 1544, «a cui acqua serviva allora all'uso e provista, che avea d'uso la piazza».¹⁶

Vincenzo D. Giovanni scrive che in ogni quattro ore de la città esistevano grandi abbeveratoi usati a per dissalare gli animali sia pure per irrigare i terreni, i vigneti e gli uliveti presenti in città. Queste vasche erano situate nei luoghi strategici della città: una di queste, per esempio, si trovava nella Fieravecchia, luogo più vicino per chi entrava dalla Porta di Termoli.³⁴

Anche nei *Diari* del Marchese di Vassallanza troviamo uno stesso riferimento: «Fieravecchia (detto) la fonte della fieravecchia c'è un pozzo» (1544).³⁵

Solo tanto dopo il 1544 il pozzo verrà rimosso e al suo posto sarà eretta una fontana dedicata a Gerone, di cui si parlerà più avanti.

Volendo occuparci più specificatamente dell'origine della piazza e della sua prima denominazione, dobbiamo fare necessariamente un balzo indietro nel tempo.

Da un «Instrumento» del 4 gennaio 1291 che si conserva nell'Archivio delia Magione, si rileva che la piazza già esisteva in quel periodo e che veniva chiamata «Fera Veteri». L'autore, sacerdote Antonino Mongitore riporta, nel suo manoscritto³⁶ il documento dell'Archivio redatto dal notaio Federico di Banda: «ab occidente via publica per quam itar a Fera Veteri a Portam Thermarum».

Insieme alla piazza esisteva, quindi, anche una strada che collegava la Fieravecchia con la campagna meridionale attraverso la porta di Termoli. La strada veniva chiamata *Ruga Portae Thermarum*.

La porta di Termoli esisteva già nel XII secolo, in quanto viene citata per la prima volta in un atto del 1171. Dalla porta di Termoli, inoltre, aveva origine un'altra strada che conduceva a Termoli, luogo da cui deriva, probabilmente il nome della porta o, anche, per via delle terme romane che si trovavano fuori città vicino al piano di Sant'Erasmo.³⁷

Nel stesso Archivio della Magione il termine *Fera Veteri* ricompare successivamente più volte

in alcune scritture del secolo XI, V e XV, riportate sempre dal Mongitore³⁸: si tratta della concessione di magazzini situati nella Fieravecchia, per un periodo di tempo determinato, eseguita negli anni 1371, 1416 e 1423, rispettivamente a Ca' ogo, Ruggiero Bentivegna, Riccardo Vello e Ruggero Pignataro.

L'espansione di Palermo dalla seconda metà del XIII secolo e l'inizio del XV secolo interessa l'area prospiciente il mare, come spontanea conseguenza degli interessi economico-mercantili che gravitavano attorno alla città.

La trasformazione fondamentale, però, riguarda il numero dei quartieri, diventati sei accanto ai quattro quartieri esistenti fin dall'epoca musulmana (Cassaro, Albergaria, Seralcadi e Kasba); se ne documentano altri due, il «quarterus Porte Patellarum»³⁹ ed il «quarterus Ruge Miney», risultanti come «centrato» il primo e come «ruga» la seconda.

Entrambi, ubicati nella parte sud-orientale della città e decisamente popolati, venivano definiti «quartieri» molto presumibilmente perché assicuravano uno sviluppo economico delle attività mercantili, sempre crescenti, espresse all'area del porto.

Un importante asse viario mercantile era composto dalle *ruga Catalanorum*, *Pisarum* e *Miney* che, senza soluzione di continuità, si snodava dal'odierna piazza de' Carraschi fino al *Planum Fera Veteris*. In quest'asse viario erano ubicate le logge dei mercanti nelle quali si trattavano affari e si amministrava la giustizia.⁴⁰

Le tre strade medievali corrispondono rispettivamente alle attuali vie dei Maretassai, della Loggia e Palernostro.

Estrema propaggine del quartiere *Ruge Miney* e punto di confluenza con i limitrofi quartieri dell'Albergaria e della Kasba, era la contrada *Fera Veteri*.



Fig. 39. Via Dives

La presenza di «un planum centrale que dicitur *Fera Veteris*» separato, nonostante la poca distanza, dalla platea magna di *ruga Miney*, testimonia l'importanza di questa contrada, in quanto rappresentava uno strategico snodo viario da quale si dipartivano, oltre la *ruga Miney*, anche l'attuale via Dives (fig. 39), lunga strada mercato che conduceva alla platea magna del *Ab.bergaria* (*platea Ballardi*), nonché la grande strada che verso sud conduceva alla porta di Tervuna dalla quale transitavano i carri con le merci in entrata o in uscita da la città, provenienti dalle campagne della costa orientale.⁴³ Le platee, o piazze, sono in realtà, nel Medioevo, delle strade un po' più larghe delle altre, caratterizzate dalla presenza di botteghe che le conferiscono un carattere tipicamente commerciale.

La struttura di queste grandi «ruga» sembra riprendere la tipologia dei mercati notare che a

Palermo ha il suo prototipo nella *as sumat*, la *ruga Marmorea* del Cassaro che, sin da epoca musulmana, si configurava come una lunga ed ininterrotta schiera di botteghe, taverne e fondaci, circondate da una fitta maglia di strade, vicoli e case. È il suo arabo, la strada commerciale.

La zona di *ruga Miney* sembra non avere strade di mestiere, ma riuniva insieme diverse attività economiche e funzioni residenziali.

L'esistenza di unità immobiliari composte dalla bottega (*l apotheca*), che ha il suo ingresso su una strada o su una piazza, e dall'a casa di abitazione (*apotheca solarata*) sul retro, sembra essere una delle più spiccate caratteristiche dei quartieri commerciali della città e di questa area in particolare.

L'*apotheca* prospettava sulla strada con un portale, cioè una sorta di finestra con largo davanzale attraverso la quale veniva effettuata la vendita delle merci. Esso si svolgeva anche fuori la bottega con appositi banchi, fissi o mobili, che occupavano parte della strada, come avviene oggi nei mercati della città.⁴⁴

La presenza di questo tipo di unità immobiliari nella Fieravecchia viene ribadita in cinque pergamene relative agli anni 1410, 1428, 1429, 1432, provvedimenti dell'ospedale di San Bartolomeo. Sono quasi tutti atti notarili che contengono utili indicazioni topografiche della città medievale.

In particolare, viene segnalata la presenza nella contrata *fere veteris* di alcune *domus seu apotheca* ciò conferma la coincidenza della funzione abitativa e commerciale nelle domus della piazza. Venivano, inoltre, eseguite «vendite di censi supra case e taverne in quarterie Chalcis in contrata Fere veteris», ed anche permute di unità immobiliari della piazza per altre del Cassaro.⁴⁵

In due manoscritti leggiamo (si veda l'atto del 4 luglio 1480) che la strada che collegava la Chiesa di S. Francesco con la *Forum Veteris* manteneva ancora l'antico nome di *ruga Miney*.⁴⁶

Altri documenti risalenti al periodo che va dal 1371 al 1381 attestano la presenza di una «taberna di la Fieravechia» di cui erano proprietari i Bebedet.

in d. San Martino de le Scale, dato in concessione dietro pagamento di un tributo annuo.⁶⁰

La contrada della Fieravecchia e la ruga Miney rappresentavano, quindi, una zona economicamente molto vivace ed attiva abitata prevalentemente da età adim di origine toscana che diedero vita a varie attività commerciali ed artigianali accompag-
nando alle loro case d'abitazione fondaci, lavorni e botteghe.

Nella piazza della Fieravecchia confluvano le due lunghe strade mercato (le attuali via Difesa e via Paternostro), sui poli opposti erano Porta Mazzara ed il piano di San Giacomo la Marina, e la strada di Porta Tammì (l'attuale via Garibaldi) che la collegava con la campagna meridionale. Nella piazza vi si svolgeva anche un'antica fiera da cui deriva, probabilmente, la sua prima denominazione.

La fiera è stata concessa alla città di Palermo, come riporta il Mongitore,⁶¹ da re di Sicilia Pietro II d'Aragona con un privilegio datato 10 gennaio 1340 eseguito da Michele De Vio: «[...] quod ut praedicta urbe qualibet die sabati nec non anno quotibet in festivitate sedicet beatissimae et gloriosae Virginie Mariae Dominae nostrae de mense Septembri, per quinque scilicet et undecim dies praecedentis, et quinque sequentes, generales nundinae fieri possint in aliquo congrue loco urbis ejusdem, ad ejusdem Universitatis voluntatem et arbitrium eligendo [...]».⁶²

La fiera, quindi, venne concessa per un periodo di tempo limitato, in occasione della festività della Beata e Gloriosa Vergine Maria, nel mese di settembre, per cinque giorni, più altri giorni precedenti alla festa, più cinque giorni successivi.

Il Mongitore afferma che questa fiera si svolgeva nella piazza de la Fieravecchia, come conferma il Fazello: «[...] Huius (regionis Thalcae) rerum venalium forum Pera vetus dicitur, ubi olim panormi-

tanæ celebrantur nundinae, quarum vernaculum adhuc id nomen servat vestigium».⁶³

Francesco Baronio Manfredi nel libro *De Mates-
tate Panormitana*, conferma l'avvenimento della
fiera nella piazza,⁶⁴ mentre Vincenzo Di Giovanni
dà una versione leggendaria sull'origine del nome
Fieravecchia: «[...] qui stava una vecchia la più
fera, cioè brutta), che si potesse vedere, come si ve-
deste per il suo ritratto di mestura, insieme col marito,
in un aromatario in detta piazza, che quel tenere
per insegnia».⁶⁵

L'Vilibiuncia sostiene che il nome della piazza
deriva invece da fatto che in essa si svolgeva anti-
camente la fiera di Santa Cristina.⁶⁶ Non si sa se il
Vilibiuncia ha riportato un dato reale; quel che si
conosce con certezza è che la fiera di S. Cristina si
svolgeva nella piazza della Cattedrale a partire
dall'anno 1510.

Il Mongitore nel suo manoscritto⁶⁷ dedica diverse
pagine all'a suddetta Fiera. Essa è stata chiesta al re
Ferdinando II il Cattolico, nel Parlamento di Sicilia
il 23 novembre 1514, per tutto il mese di maggio. Il
re la concesse nel 1515 per tre giorni, ovvero per i
giorni della festa di Santa Cristina, per quello anteci-
dente e per il seguente, come si riscontra nei Ca-
pitoli del Regno del re Ferdinando.⁶⁸ Ma il viceré
Lgone Moncada, soppresso la concessione, come
accenna il Fazello.⁶⁹

Dopo la partenza di Lgone Moncada, il marche-
se di Geraci, Simone Ventimiglia e il marchese di
Lecodia, Matteo Santapau, saliti al governo, ripristi-
narono la fiera.

Tornato al governo, il viceré Lgone Moncada
rese pubblico il Privilegio de la fiera nel 1517,
come notano Rocco Pirri⁷⁰ e Vincenzo Autia.⁷¹

Sempre il Mongitore⁷² scrive che la fiera fu richiesta all'imperatore Carlo V l'11 novembre 1518 per l'intero mese di maggio. Carlo V la concesse solo il 12 maggio 1520 per quindici giorni e per ben quindici anni (come si riscontra nei Capitol
del Regno di Carlo V).⁷³

Infine, la fiera verrà confermata dal Pontefice Gregorio XIII per opera di Giacomo Lomelino, arcivescovo di Palermo il 10 luglio 1513, come attestano Rocco Pirri⁶³ e Francesco Barone Manfredi.⁶⁴ Dalla lettura del manoscritto del Mongitore si osserva, comunque, che la Fiera di Santa Croce non si svolgeva sostanzialmente nella piazza del Duomo e nelle strade intorno: è, quindi, molto probabile che essa non si sia mai svolta nella piazza della Fieravecchia, dato che non si fa nessun cenno ad essa.

Non potendo dimostrare a pieno l'ipotesi che nella piazza della Fieravecchia si svolgesse la fiera di Santa Croce, si può asserire, invece, che il nome *Fiera Veteris* derivi da un'antica fiera risalente probabilmente alla fine del XIII secolo (da quanto riporta il documento dell'archivio della Magione) della quale, però, non ci rimane più alcuna notizia. Resta comunque accertato che nella piazza aveva luogo la fiera concessa dal re Pietro II con il Privilegio del 10 gennaio 1340.

Da due documenti, uno del 1236 e l'altro del 1238, risulta, nel quartiere della Kasba, l'esistenza di una *platea Asinorum*,⁶⁵ luogo dove si teneva il mercato del bestiame, posto in prossimità della piazza Fieravecchia, se non addirittura coincidente.

Se ammettiamo la coincidenza topografica della *platea Asinorum* con la piazza Fieravecchia, considerando, peraltro, che il mercato di bestiame veniva usualmente chiamato proprio fiera, ne deduciamo che il nome Fieravecchia potrebbe collegarsi a questa piazza.

Vincenzo Di Giovanni scrive: «Presso la quale *Fiera Veteris* fu nel secolo XIII la *platea Asinorum*», forse la medesima che nel secolo XV è indicata come «la *plana* verso la *Fiera Vecchia*» nell'Ordinanza delle tavere del 1434, ove pure è nominato anche «la *plana* di la *Fiera Vecchia*» e prima «la *placa* corrispondente a la *porta di Sancta Galli* [...]».⁶⁶

Lo stesso autore nel libro *Paterno Restaurato*, quando descrive il quartiere della Kasba, afferma che esso ha «per piazza la Fieravecchia».⁶⁷

Quest'ipotesi viene maggiormente corroborata dal fatto che nel 1350 esiste nella piazza Fieravecchia un pubblico macello, come leggiamo nell'Ordinanza del V Ilabuona: «Andree Vernagalli, credentem ac macelli *Fere Veteris*».⁶⁸ Vengono cioè nominati nel 1350 i credenzieri dei diversi macelli presenti in città: «Garske, Judeorum, Ballerot, Guidde, Porte Pollici, *Fere Veteris*».⁶⁹

Stranamente il Mongitore sostiene, in un passo del suo manoscritto, che per la vendita del bestiame era stato designato il piano di San Paolo (dintorni la chiesa di San Paolo vicino il Palazzo Reale), il piano «di lo palazzo et lo piano fora di la porta di li Grechi, item per la lignami, salami [...] formaggi et cascavalli, sali e ferro [...] deputano lo piano di la marina [...]»⁷⁰, egli non accenna alla piazza Fieravecchia come alla sede di un presunto mercato di bestiame.

Siamo nell'epoca storica del Medioevo, epoca che più di ogni altra ha portato a compiutezza, nel suo creazioni urbane, la netta distinzione dei vari tipi di piazze.

Il Medioevo, inoltre, ha posto grande attenzione all'organizzazione dei mercati selezionando quasi sempre una tipologia di merci ad una piazza o area specifica: mercati del bestiame, mercati della frutta, mercati degli etbagg, pescherie, ecc.

Per l'economia dell'epoca mancava, però, una adeguata architettura collegata al mercato, periodico o giornaliero, il quale, per necessità e per virtù, veniva svolto, come abbiamo visto, sempre all'aperto nei chiostri e piazze o nei chiostri e piazze vicino alle abbazie, chiese, monasteri (piano della Cartiera, piano di S. Paolo...), questi ultimi gestiti dalle autorità ecclesiastiche.

Non è da escludere dunque che nella piazza Fieravecchia si svolgesse un mercato specifico come quello del bestiame.

Il termine «piazza di Grascia», usato da Villa bianca per denominare la Fieravecchia, era adoperato per quei mercati nei quali si vendevano com-

mesibili di ogni genere. «*Grascia*», comunque non è un termine d'antico uso, appartiene in realtà alla lingua italiana e indica: «ogni sorta di genere alimentare e di vettovaglie e, in particolare, quelle che costi avendo l'approvigionamento di una città, di una comunità, di un esercito, soprattutto durante il Medioevo».²³

Dai Capitoli del 1761,²⁴ relativi alla documentazione annonaria dei mercati di Palermo, si può rilevare l'esatto perimetro di questo mercato che comprendeva anche un piccolo tratto dell'odierna via Garibaldi, così come è stato stabilito dall'ingegnere della città, D. N. con Palma e da Domenico Maniscalo, Capo Mastro della città.

Le piazze dei mercati medieovali, inoltre, avevano generalmente una forma oblunga proprio per agevolare il traffico commerciale e per ottenere una migliore disposizione dei banchi per la vendita delle merci.

La Fieravecchia rispettava pienamente questa consueta configurazione parimetrica. La forma asimmetrica, irregolare, «organica» e la sibiosità degli assi viari che confluiscono in essa, conferiscono alla piazza una precisa connotazione morfologica tipica del tempo, frutto delle trasformazioni che si sono succedute nel corso dei secoli.

Palermo dal XIV al XV secolo, dopo un periodo di stasi, vede il suo sviluppo soltanto attraverso i vari eventi di scala ecclonica.

A la fine de '400 si annoverano diversi interventi di ristrutturazione del tessuto urbano. Palazzo Pretorio, piazza della Vucciria Vecchia, piazza San Domenico, piazza Bellardò, la sistemazione del piano della Cattedrale. Ma fu in seguito alla costruzione di alcuni palazzi, come Palazzo Abatellis e Palazzo Ajutamicristo, che si determinò un nuovo disegno della città.

«Non è possibile dimostrare che a la costruzione dei due palazzi di Matteo Carnelivari - l'Abatellis del 1490-93 e l'Ajutamicristo del 1490-95 - corrisponda un preciso disegno urbanistico di ri-

strutturazione del quartiere compreso tra il mare e la Porta di Termini, ma non si può non vedere come proprio la costruzione dei palazzi Ajutamicristo, in una zona avente allora scarsa densità edilizia, sia stata la determinante dell'impianto della via Porta di Termini (attuale via Garibaldi) che appare decisamente progettata per la regolarità del suo tracciato e per l'ampiezza. L'impressione di un piano è confermata dalla sistemazione del 1496 della via Vetreria, pressoché parallela alla precedente e perpendicolare alla via Allore».²⁵

Il ricavamento della via Allore viene confermata dalla costruzione di Palazzo Abatellis e della Chiesa della Cancia.

La rettificazione e l'ampliamento della via Porta di Termini determina quel passaggio dallo spazio medievale accidentale allo spazio rinascimentale prospettico (fig. 40).



Fig. 40. La foce del Ciane dalla via Garibaldi.



Fig. 41 - Palazzo Brancaccio a piazza Navona.



Fig. 42. Via Scavuzzo, antica vanella di Vernagallo.

Riromando alla piazza Fieravecchia, si può affermare che in essa la presenza nobiliare, sin dal medioevo, aveva mantenuto inalterata la caratterizzazione di questa luogo fisico. L'emergenza architettonica di palazzo Scavuzzo che prospetta sia nella piazza che sulla via Garibaldi ha conferito un'impronta autica alla piazza, caratterizzata dalla presenza di architetture diverse fra loro, sia per valori formali che per significato (fig. 41).

Una particolarità che si scorge nel prospetto principale del Palazzo, vicino al raffinato portale, è una targa murata: dopo l'ultima guerra, si tratta di una delle «targhe di ragguaglio delle antiche misure» che il Governo aveva posto nel 1862 presso i mercati.¹² Dal palazzo Scavuzzo ha origine l'omonima via Scavuzzo, probabilmente chiamata prima



Fig. 43. Veduta della piazzetta S. Carlo adiacente a piazza Rivoluzione.

della costruzione del palazzo — come scrive Nino Basile — «Ruga Verde» (corruzione del vocabolo strada, giardini). Rimanendo nel campo delle ipotesi è pensabile che la via Scavuzzo venisse chiamata «vanella di Vernagallo», per le case che questa nobile famiglia possedeva in questa strada trasformate in seguito nella chiesa di Nostra Signora della Grazia, successivamente occupata dal local dell'Istituto d'Arte (fig. 42).

Nino Basile sembra tendere ad accettare l'ipotesi (dopo avere esaminato una serie di atti notarili appartenenti alla nazione Lombarda residente a Palermo) che a Ruga chiamata «Verde» fosse l'attuale vicolo San Carlo.¹³ Tale vicolo, parallelo alla via Scavuzzo, sfocia nella piazzetta San Carlo, collegata alla piazza Rivoluzione (fig. 43).

La piazzetta San Carlo, anch'essa di forma irregolare, quasi triangolare, risale agli inizi del XVII secolo. La piazza, infatti, è il risultato dell'ampliamento, dovuto alla costruzione della chiesa di San Carlo, della medioevale strada-mercato *Ruga Miney* che dalla Fieravecchia giungeva al piano di San Giacomo e Marina. L'angusto e assimmetrico spazio della piazza è qualificato dalla presenza barocca della piccola chiesa, la cui sobria facciata si scopre improvvisamente lungo il sinuoso percorso medioevale.

Lateralmente alla chiesa troviamo il palazzo dei Naselli d'Aragona. Questo palazzo tra il XV ed il XVI secolo apparteneva a Federico Abate Isi, conte di Cammarata, passato successivamente ad altre nobili famiglie; nel XVIII secolo sembra che non rimanessero proprietari i Naselli principi d'Aragona. Acquistato nel secolo scorso da un commerciante Paolo Brucia, fu da questi trasformato nel 1875 in albergo, prima col nome di Albergo Aragona, poi con quello di «Hôtel Patria».

La discreta volumetria della chiesa di San Carlo non si scorge dalla piazza Rivoluzione, in quanto viene occultata dall'edificio alto tre piani dell'albergo Paradiso, addossato al prospetto laterale della Chiesa. Da alcune fotografie risalenti probabilmente alla metà dell'800 si osserva che, prima della costruzione dell'albergo, erano addossate a la chiesa delle case d'abitazione di due elevazioni. Tale ridotta altezza rispetto a quella dell'attuale albergo, consentiva la visone ne la piazza della copertura della chiesa.¹⁶

I lati nord della piazza Rivoluzione viene definito da un'edilizia minore senale (risalente al periodo che va dal secolo XVII al secolo XIX) che si articola attorno a cortili e vicoli ormai chiusi.

Questa edilizia è costituita da file di case a uno, due, tre e quattro piani disposte ad elenco, una accanto all'altra, spesso di età diversa che hanno in comune legami iconografici creati dalla configurazione assunta tra il XVII e il XVIII secolo, con caratteristiche che risalgono presumibilmente al medievale. Esse rivestono, tuttavia, una

particolare unità, spesso assai più definita di quella dei vari palazzi monumentali che ritroviamo nei centri storici.

Possiamo osservare quindi che, mentre il lato nord della piazza Rivoluzione è caratterizzato dalla predetta edilizia minore, il lato meridionale si distingue, invece, per la presenza dei palazzi nobiliari. Infatti, dopo il palazzo Scavuzzo, sempre ad angolo con la via Garibaldi, viene fatto costruire il palazzo Naselli Flores. È un magnifico palazzo costruito intorno al 1600 da barone Cuñó e fu ricostruito in forme settecentesche da Luigi Grimoldi e Naselli.

Dal punto di vista urbanistico, la regolarità della via Maestri d'Acqua, quasi perfettamente parallela alla via Garibaldi, rappresenta una ulteriore prova dei tentativi di razionalizzazione della zona Porta di Tertini Magione.

Nella piazza Rivoluzione si avrà successivamente un intervento urbanistico che modificherà il suo primo aspetto: l'apertura della via Cantavespri (avvenuta poco prima dell'ultima guerra) farà infatti scomparire il caratteristico vicolo del Forno che collegava la piazza Fieravecchia alla piazzetta del Teatro Santa Cecilia (figg. 44, 45 e tav. 10).

Risulta evidente come la piazza, con l'apertura della via Garibaldi prima e della via Cantavespri dopo, abbia perduto il senso dell'ambiente medioevale vivendo un episodio «esletico» e prospettico. Uno scenario eterogeneo con una forte valenza iconologica, grazie alla presenza di antiche immagini simboliche che oggi mantengono inalterato il loro fascino mitologico.

L'organizzazione percettiva degli spazi si presenta oggi complessa ed articolata, sia per la compresenza di varie attività commerciali e sia per l'intenso traffico automobilistico che non consente una completa fruizione della piazza. Inoltre, la ricezione del suo valore formale e geometrico viene impedita da fatto che la piazza appare oggi come uno slargo, uno spazio aperto destinato a parcheggio, una piazza di traffico (tavv. 11, 12a e 12b).

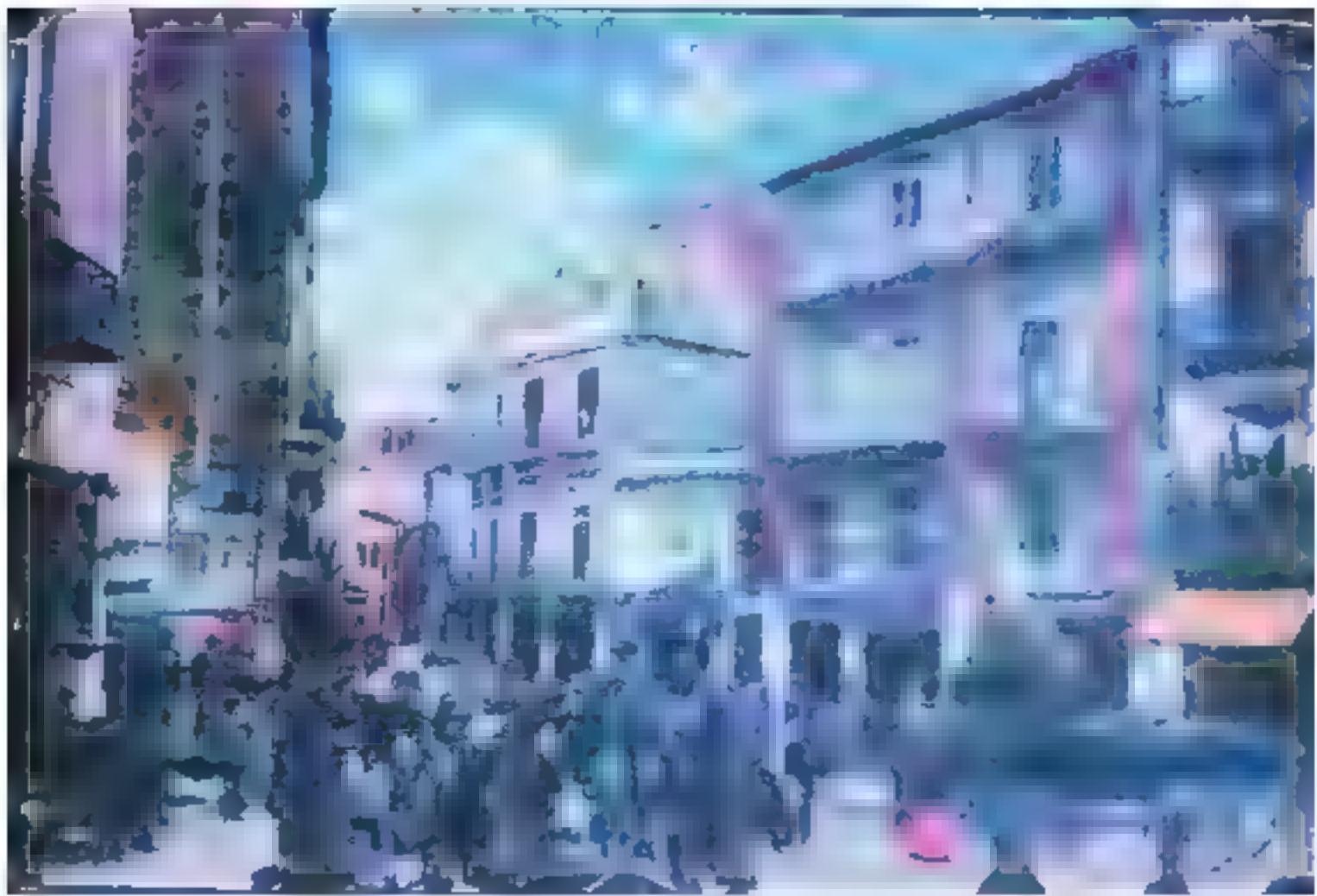


Fig. 44. La piazza della Fieravecchia alla fine dell'Ottocento con il condensatore vicino del Forno oggi non più esistente



Fig. 45. La piazza della Pieraveeria dalla via Consolarepi.



Tav. 12a

LÉGENDA LA PIAZZA RIVOLUZIONE OGGI

Fontana del Quirino (monumento del Molo Nuovo) e qui trasferita nel 1687 la statua votiva, messa nel 852 per ordine di Don Carlo Filangieri mentre la fontana vera venne distrutta. Nel 1819 furono levate le ruote rotanti.

2) Palazzo Nasci - Finora 1620 anni, risalente a un'antica residenza dei Caetani e Naselli, mutata solo plurimi TBS nella R. 2. linea.

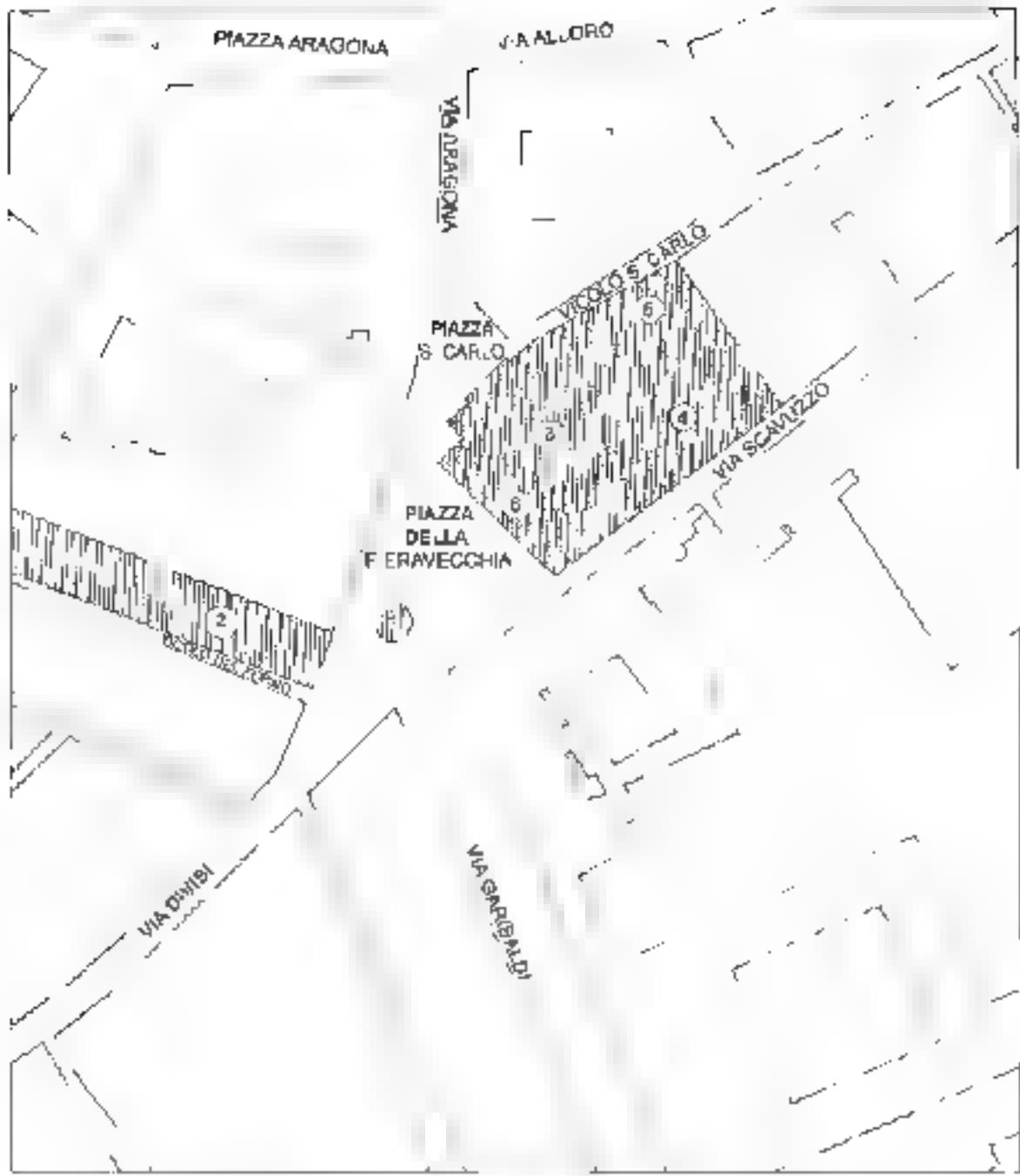
3) Palazzo Scavuzzo - La gara (parte est del 600) costruita al netto di via Uzzo, durante i Caetani in seguito passò ai Naselli di Cesa (da Q. Emanuele).

4) Chiesa di San Carlo, costruita fra il 1643 e il 1648 da Benedettino S. Manro.

5) Convento di S. Carlo, eretto nel 1738 da P. Abate D. G. Orsocco di Augusto Verdi chiuso nel 1866 da Villabruna.

6) Orfanotrofio della chiesa di S. Carlo abbellito nel 1837 dall'Acqua del Rio Coste.

7) Palazzo Naselli-Aragona, tra il XV e il XVI se. da costruzione a F. Abbiola come alzamarsia. Ne XVII secolo passò ai Naselli di Cesa d'Aragona. Nel 1819 fu trasformato in albergo "Hotel Pellegrini".



Tav. 12b

LEGENDA LA PIAZZA FIERAVECCHIA INTORNO AL XVII SECOLO CIRCA

- 1) Fontana di Garrese, costruita dopo il 944 in sostituzione di un antico pozzo e trasferita nel 1688 nel passaggio della Marina dove dunque finirono i 6 m mengoli varri e cinti di ferro.
- 2) Casa esistente prima del 944 e demolita per apertura della via Cardona - sostituzione del nucleo dell'ormai da P. la Xac;
- 3) Chiesa di S. Bartolomeo dei Comendati, demolita nel 1720 fino da D. F. Belotti, da G. P. Mazzoni;
- 4) Convento o Monastero di Santa Maria di Bon Gesù detto Alcista appartenente ai Benedettini Cappuccini, eretto in via S. Bartolomeo nel 1616 da S. Calisto (da C. Caccamo e I. Mazzoni);
- 5) Ospedale dei Lombardi (dal XVII sec. 100 v. Capraro);
- 6) Palazzo del Marchese Vico - 788 circa, danneggiato dal bombardamento del 1943. Rimodificato da R. La Dura;

La fontana di Cerere

Nella piazza Fieravecchia dopo il 1944 verrà realizzata la fontana dedicata a Cerere, in sostituzione dell'antico pozzo che, dal periodo medievale in poi, garantiva l'approvvigionamento pubblico d'acqua.

Ecco come descrive la fontana Vincenzo Di Giovanni: «nel mezzo vi è una bella fonte di marmo, che manda acqua da una Ninfa con il corvo delle divizie in mano, che sta sopra il maschio, versando acqua nella prima fonte, e que la poi, versandosi dagli orli ne l'altra in basso, manda pure acqua da quattro mostri, che sono entro la fonte grande»¹

Francesco Barontio Mansfeldi, intorno al 1630, descrive la fontana e la individua al centro della piazza, ne la quale arditamente si svolgeva la fiorente fiera mercato. La bellezza della fontana e l'abbondanza delle sue acque continuava l'autore celebravano e lodavano la città. Al di là la somma dominava l'immagine femminile di Cerere che sembrava espandere ed accrescere la fertilità palermitana. E Barontio Mansfeldi concide al suo scritto eloggiando la dolcezza delle sue acque e quella della datura umana dei palermitani².

La presenza di Cerere, mistica dea della terra feconda, è significativa in uno spazio urbano come quello della piazza Fieravecchia. Qui, infatti, si svolgeva sin dall'antichità la compravendita di prodotti di prima necessità. La sua buona riuscita veniva attribuita alla presenza della grande dea Cerere, dispensatrice di vita.

Cerere, dea romana della vegetazione, dei campi, del frumento (Demetra per i Greci), è congiunta a la figura archetipica della Grande Madre, della madre terra.

La Sicilia è fin dall'antichità una madre terra di divinità femminili mistiche, di grandi madri ritualmente connesse alla terra. Tutti culti femminili e demetriaci sono strettamente collegati alle fonti e alle acque; la sorgente della fonte (fonte Cane)

rappresenta a loro nove la dea della fertilità, l'acqua è il simbolo della purificazione ed è parte integrante, se non essenziale, di tutti i riti. L'acqua e la terra sono elementi femminili e, in quanto elementi cosmici, la loro congiunzione è alla base e il fondamento di ogni genesi.

Cerere viene posta al centro della piazza Fieravecchia non a caso sulla sommità di una fontana in cui è presente l'acqua, elemento cosmogenico per eccellenza, principio di vita che penetra tutte le cose della natura. L'acqua sgorgava da una cornucopia che, stretta in pugno da Cerere, era coronata d'erbe e di fiori ed era riempita di frutta, ch'ero simbolo d'abbondanza. Nella conca inferiore l'acqua fuoriusciva dalla bocca di quattro mostri.

La fantasia mitica ha popolato le acque d'esseri, numi, draghi, ninfe, ecc., proprio perché all'acqua si attribuisce una sacralità propria, come curatrice e conservatrice di vita, oltre che come indispensabile elemento fecondativo del suolo.

L'acqua che sgorga dal suo o è in contatto con le divinità e in genere con il mondo sotterraneo, ed ha in sé stessa un potere divinatore. Ecco perché alcuni fiumi e sorgenti sono considerati sacri, così pure pozzi che, in quanto assi del mondo e microcosmi, legano il cielo agli inferi.

La fonte ispiratrice del mito Cerere-Proserpina, quindi, è legata all'attività agraria e alla fecondità.

L'agricoltura e i suoi simboli, il grano e la spiga, sono il sostrato di base da cui si sviluppa tutta la vicenda per culminare nel rapimento della figlia, e si traduce ne l'avvicendarsi dei cicli stagionali di nascita-morte-rinascita.

La statua e la fontana posti al centro della piazza consentivano un coinvolgimento visivo e psicologico totale da parte dello spettatore, in quanto era possibile osservarla nei suoi punti di vista.

I particolari iconografici di Cerere nella piazza Fieravecchia, purtroppo, si sconoscono in quanto non si hanno testimonianze grafiche e descrittive.

ali da poter eseguire una ricostruzione fedele e dettagliata della statua, così pure della fontana.

Da un'incisione di Francesco Cichè⁷⁷ si può osservare la fontana (in una delle rare incisioni dove è possibile scorgere) e la statua di Cerere, che s'innalza al di sopra, in posizione eretta, quasi certamente avvolta da panneggi (fig. 46).

Il materiale utilizzato era il marmo bianco, per cui l'immagine scultorea e la fontana apparivano prevalentemente monocrome. Sono di marmo le quattro statue che vengono aggiunte nella fontana da Luigi Moncada, duca di Montalto, Presidente del regno, nell'anno 1636. «Formata ella viene da cinque statue, la più alta delle quali è la deità di Cerere, che ha il corteggio de' Quattro Elementi, che vi stanno sotto».⁷⁸

Luigi Moncada, infatti, nel 1636, anno in cui si verificarono diversi tumulti popolari, abbelliva la città di Palermo, come racconta Vincenzo Aluna, realizzando diverse opere: una fontana presso l'arsenale al quale coperta da una bella cupola, una porta di maestosa architettura chiamata di Montalto; un abbellimento della Porta Felice che viene adornata con marmi, ed, infine, diverse e artificiose statue tutte di marmo nella fontana della piazza Pieravecchia.⁷⁹

I quattro elementi che le quattro statue rappresentavano si legano analogicamente a tutte le simbologie del quattro: le quattro proprietà (freddo, umido, secco e caldo), i quattro temperamenti (maneconico, flemmatico, colericico, sanguigno), le quattro stagioni, le quattro fasi del giorno, le quattro età dell'uomo, i quattro punti cardinali, e non ultimo, i quattro elementi cosmici (fuoco, acqua, terra, aria). La nuova versione della fontana si riconferma all'ideologia della città, ai cicli naturali rappresentati nella Fontana Pretoria, ai Quattro Carreri, più in generale, al quadrato urbano e alla quadripartizione della città prodotta dal simbolico taglio a croce.

I quattro elementi rappresentano lo stesso ordine quadripartito e vengono posti nella piazza pro-

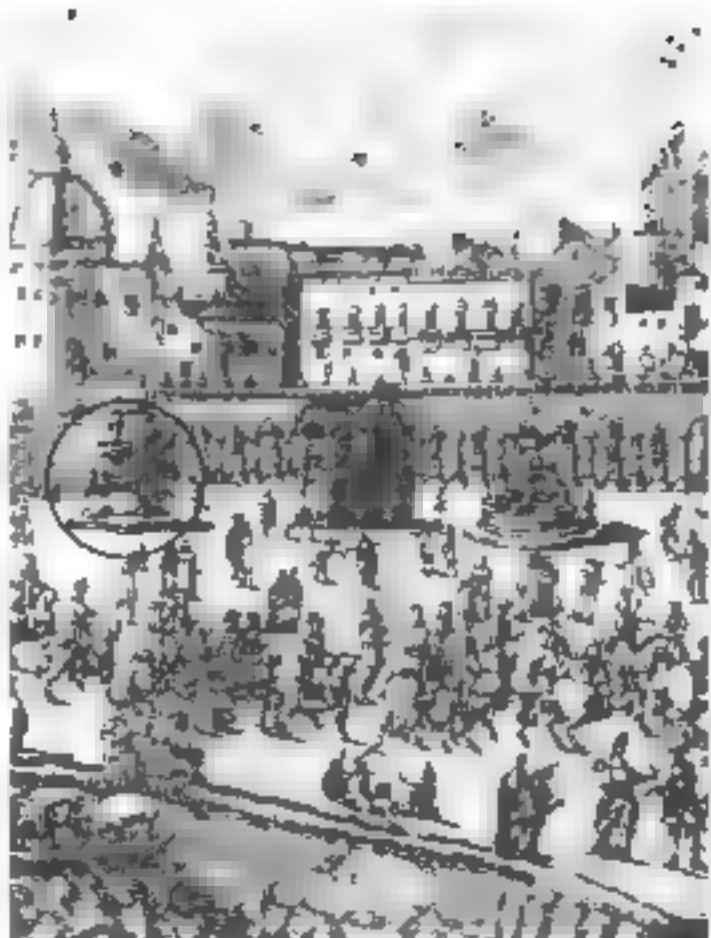


Fig. 46. Le fontane di Porta Felice del 1713 in occasione della cavalcata per il trionfale ingresso di Vittorio Amedeo (incisione di Francesco Cichè, da R. Vlato, dehaglio). Al centro si innalza il busto di Paolo Amato con la fontana dei quattro elementi al suo fianco a sinistra. In cima di Cerere, sopra al centro le statue dei quattro elementi scolpite da Nicolò Travaglia e Luigi Di Geraci secondo il progetto di Mariano Smiraglia (1636); a destra, la fontana della Sirena.

babilmente come rito propiziatorio all'ordine costituito, dopo il caos e i dissensi che si ebbero alla fine del '500 e nel '600.⁸⁰

Le quattro statue che adornavano la fonte sono state scolpite da Nicolò Travaglia, scultore e saggiante, «secondo il progetto realizzato da Mariano Smiraglia, ingegnere della città, e secondo le condizioni stabilite nel contratto stipulato dal notaio Cesare Lo Mita il 21 Gennaio 1636».⁸¹

Le spese sostenute per i diversi lavori realizzati nella piazza e per i pagamenti alle varie mestran-

ze sono state preventivate dai signori Tommaso D'Afflito e don Pietro Palazzo, giurati della città, e don Francesco Desilva, sindaco della città in quel l'anno. Il cui abile era Niccolò De Soto.

Mariano Smiraglia, nominato Regio Architetto nel 1592, fu protagonista, nel primo trentennio del XVII secolo, di una nuova concezione architettonica che influenzò tutti gli architetti successivi e ogni attività artistica figurativa. Più tardi oltre che architetto, esordì appunto col dipingere e sculpire. Di lui, come dei Brunelleschi a Firenze, si può dire che rinnovò il volto della città di Palermo. Realizzò fra le tante opere, una lunga sequenza di fontane monumentali e altri interventi di decoro civile (e cinque fontane sulla strada di Mezzomonreale nel 1630, la fontana dei Quattro Venti sulla stradone del molo nuovo di Palermo nel 1635 e una fontana detta Fonte Piccolo dei Quattro Venti nel 1636; i Quattro Canti con i relativi fonti marmorei negli anni 1608-1636, ecc.).

Già all'inizio del secolo, opera in taglio di marmo con la tradizione medievaleggiana, ancora viva nell'architettura loca e Chiama attorno a sé mestranze diverse, architetti, ingegneri, scultori e pittori e chiede loro di lavorare per lui.

A questo fervore costruttivo degli anni '30, ben presto si diffonderà un'atmosfera di malcontento che andrà prendendo sempre più consistenza e si accomunerà a quella di trent'anni dopo, a Palermo saranno i giorni degli spettacoli di condanne operate dalla Santa Inquisizione, cui seguiranno quelle delle rarestie e di alcune rivolte.

Gli scultori della seconda metà del secolo sono legati alla lezione gaginesca sulla capacità di rappresentare naturali i movimenti, ma non inseriscono più le loro immagini entro i limiti di una nuova architettura, ma le pongono in uno spazio aperto che può essere contemporaneamente simbolo di libertà sognata e realtà concreta.³⁴

Alle dipendenze di Mariano Smiraglia, Niccolò Travaglia dovette far parte di quel gruppo di mar-

matori che operarono per i maggiori monumenti del tempo. Nato a Carrara, arriva a Palermo nel primo quarto del secolo XVII. La presenza in città di Travaglia e di altri artisti provenienti dalla penisola non portò immediatamente al disvelamento dei dettami della scuola anche angioina, così come avvenne a Messina, in quanto permaneva l'attaccamento alle «gloriosissime tradizioni del sommo Antonello Gagini».³⁵

Ciononostante, Niccolò si inserì ben presto nella cultura del tempo e nell'ambiente artistico della città.³⁶ Le statue dei quattro elementi dovevano avere un'altezza di palmo sei (cm 1,53 circa), incluso lo zoccolo: to di due dita, dovevano realizzarsi in marmo «del meglio et più comodo che possa servire per dette statue il quale haggi restava in detta città, quante statue habiano di essere sante, senza rottura nessuna et senza giunture né operature, ogni ana quae statua habia di essere strarata per poter buttare l'acqua nella fonte [...] Quale statua habiano de esser ben definite, illustrate con ogni diligenza et artifizio et ben tracciate a soddisfazione dello Ingenghiero [...] et più opere aspettate allo portare di dette statue et mettere in opera [...] sempre artisico dello stagionante insino che siano messe in opera et assettate la portatura esso stagionante».³⁷

Niccolò Travaglia, quindi, utilizzò le quattro statue, doveva sistemarle nella fontana, dopo averle lucidate e dopo aver eseguito la foratura per consentire la fuoriuscita dell'acqua, ponendo attenzione a non arrecare nessun danno, lesion, o rotura di qualsiasi tipo, in caso contrario avrebbe dovuto rifarle a sue spese.

Un altro scultore che partecipa ai lavori d'abbellimento della fontana è Luigi Di Geraci, artista palermitano che già in precedenza aveva lavorato insieme a Niccolò Travaglia a quel monumento a Carlo V, a piazza Bologni.

Nei *Raziosani* leggiamo che Luigi Di Geraci realizza due tabelle di marmo con delle iscrizioni (epi-

affi, due armi di marmo della Santissima Ecclesia e de l'Iustissimo Senato avente la forma e le misure analoghe a quelle della fontana di Santa Maria di Gesù, quattro zoccoli in pietra di Billiemi (i piedistalli per le quattro statue) aventi un'altezza di tre palmi e mezzo (90 cm circa) scidati bene e torali al centro per consentire il passaggio dell'acqua alle statue, pulisco, inoltre, la fonte, lucida la sua antica di marmo (Cerere) ed il suo piedistallo, a carbonata e la base, pulisce la balaustra e uno zoccolo di marmo della parte più antica della fontana, infine esegue «l'impiombatura e ingaftatura del recipiente della fonte».⁷⁹

Sono segnalati, sempre nel Razocino, gli anticipi, i pagamenti e i salari finali che si susseguono dal mese di febbraio 1636 sino al mese di agosto dello stesso anno, alle diverse maestranze.

Negli «Atti del Senato», risalenti al anno 1636, leggiamo le medesime indicazioni sulla fontana, vengono segnalate, ad es., tutte le diverse clausole e condizioni stabilite dal notaio Cesare La Motta.⁸⁰ La fonte antica e la stele di Cerete vennero temporaneamente rimossa per poter essere pulite e pulivate; dopo furono nuovamente assediate con le nuove statue e i nuovi attributi scultorei.

Questo lavoro venne affidato a D. Ego Di Genova muratore, il quale doveva, insieme ad altri muratori, manuali ed operai, «cavpare et calare la statua della fonte, tutta la suddetta fonte et sui recipienti di marmo [...] senza spezzare nessuno ne sgangartirlo [...] habbia d'assentare la colonna della fonte» e fare lo scavo sino alla roccia raggungendo la stessa profondità precedentemente. Inoltre doveva sistemare i quattro zoccoli di pietra di Billiemi, le quattro statue di marmo, le due tavelle e le due armi di marmo, utilizzando «ferrri, gaffi, patumbelli, di bruncio, [...] calcina via et altri [...]». Doveva realizzare una scacca attorno alla fonte di altezza di un palmo (cm. 25,57) e larghezza due palmi (cm. 51 circa) «quale di martellina et di pietra di Billiemi et farci la sua inviolata attorno d'una canna di largezza».⁸¹

I due materiali di cui era costituita la fontana, il marmo e la pietra di Billiemi, dovevano certamente conferire ad essa un gradevole e leve contrasto cromatico.

«La pietra di Billiemi che è grigia o grigioscura, occupa un luogo intermedio fra la pietra di calce e il marmo, e forma la seconda gradazione della nostra calce carbonata compatta. Tale pietra viene detta volgarmente ciacca».⁸²

Si può supporre che la fontana, nella nuova sistemazione, abbia subito un piccolo spostamento nella piazza rispetto alla sua posizione originaria, in quanto si legge spesso nelle pagine del Razocino la frase «trasportare la fonte dalla feravecchia», anche l'esecuzione di uno scavo «risalvo alla rocca et la maremma fabbricay del recipiente sua fundita almeno quanto è oggi cavata», fa pensare che si esegui uno scavo per la collocazione della fontana non nello stesso sito; ma è anche probabile che lo scavo che doveva eseguire D. Ego Di Genova, servisse esclusivamente per la sistemazione dei quattro piedistalli che dovevano sorreggere le quattro nuove statue.

I lavori precedentemente descritti vennero eseguiti secondo le direttive del capomastro della città, Giovanni Maculino.

Alcune lettere scritte da Mamano Smriglio, indirizzate ai Signori Deputati, attestano che l'architetto seguì i lavori sin dall'inizio, recandosi periodicamente nelle botteghe di Niccolò Travaglia e di Luigi Di Geraci.

In l'ultima lettera scritta il 25 aprile 1636, Smriglio dichiara che le quattro statue scolpite da N. Travaglia sono state eseguite «bene et magistratamente conforme al suo obbligo et essere stati messi in opera nella suddetta fonte giusta la forma del suo atto obbligatorio [...]».⁸³

Come detto precedentemente, nella fontana vengono inserite «due armi della Sacra Ecclesia e dell'Illustrisimo Senato» come quelli della fontana di Santa Maria Di Gesù.

Quest'ultima, eretta nel 1632 sotto il governo di Filippo IV di Spagna, da viceré di Sicilia Don Ferdinando Afa da Rivera duca d'Alcalà, è in pietra arenaria grigia con pezzi scolpiti in marmo bianco.

Risulta composta da un primo bacino a piano ottagonale regolare, poggiato su di una pedana di eguale forma, rivestito interamente in ceramica polacroma. Esternamente, in due lati opposti, sono appostati due stemmi a scudo, nei quali sono scoperte le armi di Alcalà, o altri due la, pure opposti, formano rilievo al di due stemmi in pietra bianca con delle iscrizioni che riportano brevemente la storia della fontana (figg. 47, 48, 49).

Si conosce l'artista che ha eseguito questa fontana ma si suppone che gli autori possano essere stati Mariano Smiriglio e il suo coadiutore Vincenzo La Barbera, proprio per la presenza di elementi e caratteri comuni con altre coeve fontane, attribuite sempre a Smiriglio.³³ Il fatto che Smiriglio avesse previsto per la fontana Fieravecchia gli stessi stemmi spagnoli, conferma maggiormente l'ipotesi che la fontana nel convento di Santa Maria di Gesù possa essere stata progettata dall'architetto del Senato.

Inoltre, sempre nella fontana del convento, all'interno della vasca sono posti, su basamenti in pietra, quattro leoni e, al centro, un fusto tronco-conico scanalato, provvisto di zoccolo, che regge la coda superiore circolare.

Questo fusto scanalato riccheggia una colonna con base, probabilmente simile a quella che Luigi Di Geraci doveva pulire insieme alla statua antica e al suo piedistallo, alla Fieravecchia.

Queste indicazioni che troviamo nel manoscritto del Raziottino, contrastano però con la descrizione della fontana della Fieravecchia che riporta Vincenzo Di Giovanni e che sembra avvalorata osservando l'incisione di Francesco Cichè. In questa immagine s'introvede la statua di Cerere che s'innalza su una conca circolare, sorretta dalle braccia di una figura maschile inginocchiata su una conca mag-

giore entrostante; qui sono poste le statue dei quattro elementi.

È anche vero che questa incisione raffigura la fontana quando viene trasferita nella strada Colonna o Passeggiata della Marina, forse con qualche ulteriore modifica rispetto alla versione originaria della Fieravecchia, che, secondo quanto si legge nel manoscritto, sembra non avesse alcuna conca superiore, né figura maschile che la sorreggesse.

Le fontane sembrano un genere di scultura piuttosto stabile, non soltanto sono poco maneggevoli, ma esse sono anche legate da ragioni tecniche a luogo dove sono situate.

Eppure a Palermo, ma anche in altre città d'Italia, come per esempio Firenze, con il varnire del gusto nel Seicento e Settecento, vennero spostate con facilità alcune fontane da una parte all'altra della città.

Una di queste è proprio la fontana di Cerere che nel 1687 venne trasferita, per l'appunto, nel passeggio de la Marina, dove rimase sino al 1816, in seguito venne distrutta.

Nel stesso anno il pretore della città, Don Giuseppe Strozzi principe di Sant'Anna, pensò di costruire al posto della fontana di Cerere, nella piazza Fieravecchia, un'altra fontana che allora si trovava a molto nuovo e, precisamente, di fronte l'antico convento dei Mercedari Scalzi, vicino l'Arsenale. Nella fontana si installava una statua di marmo del Genio di Palermo.

Scrive Vincenzo Aurora: «Noto che in quest'anno 1687, essendo Vincenzo Ecco mo pr Conte di San Stefano, fu traslata e portata fuori la Porta Felice dove si vede il Nuovo Teatro, (detto Teatro di S Ninfa), costruito nel 1682 su progetto dell'architetto del Senato, Paolo Amato, fatto dal Senato palermitano per decoro e di gloria della città, (la fontana di Cerere) [...]»³⁴

Anche nel manoscritto d'Onofrio Monganante ritroviamo la medesima notizia del trasferimento della fontana nel 1687.³⁵



Fig. 47. La Fontana di Santa Maria di Gesù, denominata Colonna, costruita nel 1634 dal Viceré Duca di Alba. Al centro, un fusto quadrangolare scanalato (con zucchetto), regge la cimice superiore (scimmie). La colonna era probabilmente simile a quella che si trovava nello Teatrino di Cerere al à Fiumarella, secondo quanto si legge nei manoscritti del Ruggiuzzo. Archivio Storico Comunale di Palermo

Negli Atti del Senato del 26 aprile 1687 leggiamo: «per ordine di Gonzales vengono fatte le diverse opere da mastri, muratori, manovali e mastri marmorari, per il servizio della fontana alla Seravecchia e della fontana d'Porta Felice»⁶⁶

Sotto il teatro per la musica si presentò un problema di simmetria da risolvere. La loggia, collocata tra il «Bauardo dei tono» e Porta Felice, aveva da un lato la fontana della Sirena (o fontana della Colonna). All'interno del teatrino venne, in data non precisata, innalzata una nuova fontana dei «Quattro Leoni». «Ragioni di simmetria imponevano quindi che, anche dall'altro lato del teatrino, sorgesse un'altra fontana. Il problema venne risolto

subito, senza aggravare il bilancio dell'Eccezillissimo Senato. Tra il mese di Gennaio e quello di Aprile dell'anno 1687, la fontana della Sirena venne spostata ed avvicinata al Teatrino e, dall'altro lato della medesima distanza, venne innalzata la fontana di Cerere»⁶⁷ (fig. 50)

Quest'ultima viene posta in uno spazio urbano nel quale proprio Nicolò Travagliu e Mariano Similighio avevano contribuito alla sua definizione scultorea e architettonica. Infatti, Nicolò Travagliu è stato, probabilmente, uno degli scultori che realizzò le venti statue dei re e delle regine che s'innalzavano a livello sulla balaustra di coronamento della cornice muraria, alle spalle del teatrino.



Figg. 48-49. La Fontana di Santa Maria di Gesù: particolare degli stemmi. Esternamente alla conca obliquale di base, a due lati opposti, vi sono due stemmi a scudo nei quali sono scolpiti i simboli dell'Appennino oggi e presente solo uno stemma. Negli altri due lati, opposti, vi osservano altri due stemmi in pietra bianca con delle iscrizioni che nevranno la storia della fontana. Questi quattro stemmi hanno le stesse misure e forme a. quelli che vennero realizzati da Luigi Di Getac per la fontana di Cesere alla Pieravocchia, nell'anno 1636. Le scultore realizzò due statue di marmo: una dea dei fiumi e due amori di marmo. Inve
della benissimo Bernesca e di un'acqua benata, secondo il progetto dell'arch. Mariano Granghe.

Le venti statue (alte sette palmi) vennero eseguite secondo il disegno di Giovanni Travaglia (figlio di Nicolò), nominato architetto del Senato di Palermo nel 1681, inoltre, precedentemente, sempre alle dipendenze di Mariano Smiriglio, Nicolò Travaglia realizzò le iscrizioni marmoree e l'aquila di Porta Felice, il cui progetto fu redatto dall'architetto del Senato nel 1602.⁷⁵ È probabile, quindi, che non sia stata una semplice coincidenza il fatto che nel 1687 venisse scelta proprio la fontana di Cerere (progettata da Mariano Smiriglio e scolpita da Nicolò Travaglia) per occupare lo spazio libero nel lato sinistro del teatrino per la musica.

Negli Atti del Senato risalenti alla data del 9 agosto 1686, troviamo i «Capitoli della fabbrica delle due fontane fora la Porta Felice di questo città, col laterale del Teatro della Musica di una piazza all'altra».⁷⁶ Vengono descritti i lavori da eseguirsi prima del trasferimento della fontana della Fieravecchia. In particolare, lo stagliante doveva realizzare i fossi «scavando la terra insino a trovare la rocca» e riempiendo «il detto fossa di pezzi di pietra forte, in mezza pietra rotta bene ammatassata e calceina più grossa che magra, [...] per potere piantare le due fontane ottangolate tanta dell'una che dell'altra parte e situare la fontana della feravecchia di una parte e dell'altra quella che si trasporta [...]», quella fora Porta Felice [...]. Il teatro in mezzo giusto alle due fontane quali detto stagliante sia obbligato a su misura dell'ingegnere della città, Giovanni Travaglia e del Capomastro Aloysti La Monta, con la presenza dello Emanuele Consales Giurato».

Probabilmente lo scavo che doveva eseguire lo stagliante doveva avere una larghezza e larghezza di palmi otto (m. 2,046) e una profondità di palmi due (m. 0,60).

Più avanti si leggono i «Capitoli della Catusati (tubi in argilla per l'acqua, per le due fontane che haveranno di mettere fora Porta Felice». Si stabilì la posa in opera di due catusati, uno della «busca sezione de tubo stretta della città» che doveva

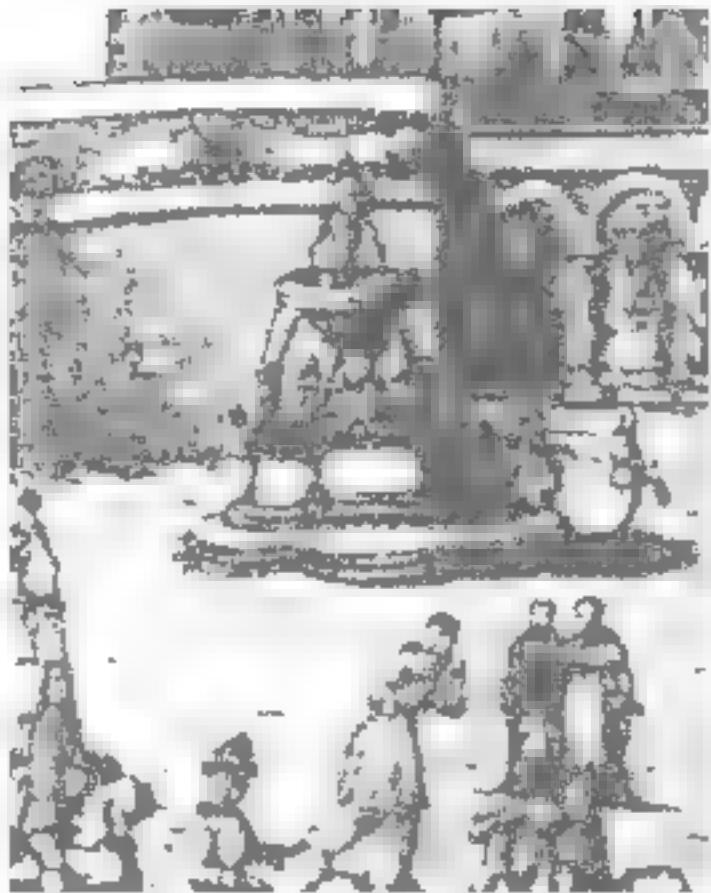


Fig. 50 La fontana di Cerere (particolare della Fig. 46).

essere la metà di quattro canne e la metà di tre canne; l'altro catusato «della busca di Alcamo di quattro canne» e, di scavare i fossi per entrambi i catusati, di palmi tre di lunghezza e di palmi uno. Infine, i catusati venivano fissati con «calceina grossa, et altri razzo grasso. [...]».

Nei giugno del 1785 il teatro marmoreo di Paolo Amato viene spostato verso la porta dei Greci, perché rimanesse nel centro della passeggiata, dopo la demolizione del baluardo Vega e l'apertura dell'attuale via Lincoln.

Trasportato il teatro, vengono spostate anche le due fontane ai lati, ma, poiché le statue e gli altri marmi delle fontane erano in gran parte rotti o mancanti, si pensò «di rinnovarli in tutto e per tutto, risarcendo con nuovi marmi le conche e le vasche facendo non poche aggiunte a le statue. Peroché

ad alcune di esse mancavano le teste, ad altre le braccia, ad altre le gambe e pareva che tutte fossero tornate mutilate da una battaglia.¹⁰¹

Nella prima metà del secolo XIX, il teatro per la musica aveva già ceduto alla forza del tempo. Non si credette opportuno restaurarlo, poiché il gusto artistico di allora non era più quello del 1681. L'opinione pubblica reclamava un nuovo teatro.

Queste furono le ragioni della scomparsa del teatro di Paolo Amato e, insieme ad esso, delle due fontane ormai divenute inseparabili.

La fontana del Genio

Nel 1687 il pretore della città di Palermo, don Giuseppe Strozzi principe di Sant'Anna, decise di collocare nella piazza della Fieravecchia, in sostituzione della fontana di Cerere, la fontana con la statua marmorea raffigurante il Genio di Palermo.

Quest'ultima si trovava al molo nuovo, di fronte e accanto al nuovo convento dei Mercedari Scolari, vicino Tarsena e.

La costruzione del molo nuovo, iniziata nel 1567 sotto la direzione dell'architetto toscano G B Collepietra, per volontà del viceré don Garcia di Toledo, continuò per ben ventitré anni, sino al 1590. Nel 1602 la datazione dei lavori passò a Mariano Smirighio.

Insieme a due fontane erette nel 1589, venne costruita, nel 1635, su progetto dell'architetto Smirighio, una piccola edicola, dedicata a Santa Rosalia, sulla quale è affissa una lapide che allude al Genio di Palermo.¹⁰²

Il Genio è rappresentato in una terza fontana, posta quasi all'attaccatura del Molo.

E D. Giovanni descrive così la fontana: «[...] segue poi un'altra fonte e scaturisce in riva al mare, raccolta e coperta con bello edificio, e questa serviva a marinari, mentre non era portata acqua corrente al Molo. Ma poi vi si portò, e vi si fece

un'altra be la fonte, che per una statua del nostro Palermo manda abbondantissime acque sufficienti per tutte le persone marittime».¹⁰³

E Villabianca precisa che quest'altra fonte «venne anco distrutta per ordine del Consiglio del 1786».¹⁰⁴ Non si conosce, però, la data della costruzione del Genio; probabilmente essa è anteriore ai lavori eseguiti nel 1635.

Non è da escludere che il Genio risalga al periodo in cui i lavori del Molo furono diretti da G B Collepietra, architetto di tante opere urbane tra il 1560 ed il 1602, il quale realizzò, nel 1592, un arco trionfale a Palermo per l'ingresso del viceré conte di Olivares nel quale, tra le varie figurazioni, vi era proprio que la del Genio di Palermo, con accanto l'aquila d'oro.¹⁰⁵

Il portolano di Francesco Gioeni è un prezioso documento in quanto descrive dettagliatamente il molo di Palermo. In esso si può chiaramente individuare la presenza di «una Piazza grande nella quale sono tre fonti di acque et il venerabile Convento de Padri Reformati di Nostra Signora della Mercé et il Regio Arsenale. [...] il Lazzaretto [...]».¹⁰⁶

Inoltre, un'altra stele del Genio di Palermo si trova su di un cippo senatorio che venne eretto nel 1590 a commemorazione dei lavori per la costruzione del nuovo molo del porto (figg. 51, 52).

Nel 1595 viene eretta un'altra fonte al molo, in forma quadrangolare a modo di torretta. Probabilmente è la stessa fontana che, nel 1636, Mariano Smirighio restaurò, addossata, ricostruisce, detta fonte piccola dei Quattro Venti, il cui disegno è conservato presso la Galleria Nazionale.

Le tre fontane del molo sono ben evidenti nella pianta prospettica dei fratelli Ghiberti¹⁰⁷ e nella veduta a volo d'uccello di V. Lamage.¹⁰⁸

Nonostante vi siano delle testimonianze grafiche, le fontane nelle piante prospettiche appaiono imprecise e piuttosto stilizzate; si può solo ipotizzare che la fontana del Genio fosse l'unica dopo la fonte grande dei Quattro Venti ed la fonte piccola dei Quat-



Fig. 51. Cippo senestano del 1590 presso il punto di Palermo.

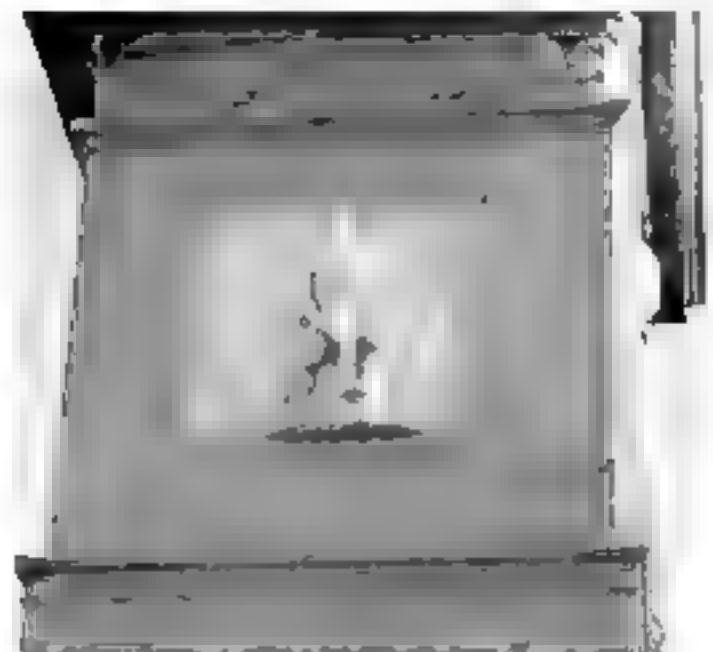


Fig. 52. Particolare del cippo: altorilievo del Genio di Palermo.

tro Venti¹⁰. In una visione prospettica del Molo Nuovo è chiaramente visibile la fontana del Genio accanto al convento dei padri Mercedari Scaza (fig. 53).

Dal ricco complesso monumentale del Molo non rimane più nulla, «salvando il Genio si è salvato e sopravvive al sicuro, nel profondo cuore dell'antica Piazza d'Armerina»¹¹.

Infatti, il simulacro del Genio di Palermo risiede ancora oggi nella piazza della Fieravecchia da 1687, anno del suo trasferimento dal Molo Nuovo (fig. 54).

L'affascinante icona urbana mariana era stata in grande potenza espressa via simbologia, proteggendo magicamente la sua città forma urbana archetipica. La fontana del Genio concentra in sé l'asimmetria spaziale della piazza e sembra indicare il magnifico asse rinascimentale (via Garibaldi) e la perduta Porta di Terraum.

La fontana costituisce, infatti, per la sapiente ubicazione dell'invaso, il focus prospettico delle medioevali via Difesa via Aragona e della tardo quattrocentesca via Garibaldi e, contemporaneamente, è il fulcro centripeto della variata configurazione della piazza.

La piazza venne così consacrata al *genius loci* con l'enigmatica ed inquietante figura del Vecchio Palermo, qui ambientato nella cornice naturale una conca di marmo bianco con al di sopra un monte a una roccia, alla cui vetta troneggia il Genio, mentre nutre i serpenti.

E Vincenzo describe la fontana marmorea «nel bel mercato della Fieravecchia, se quale sovven colle sue acque a bisogni de' fruttaioli, e tenditori di gracia, che debbon curare la pulitezza de' loro frutti e della lor roba commestibile. Ci appressa essa sedente sopra un masso di pietra campestre la marmorea statua dell'antico Genio di Palermo, espressa nella figura di un vecchio coronato duca, colta busta al petto e co' piedi nudi, che tuffa nel bagno della sottoposta conca». (tra 13)

MUELLE DE PALERMO

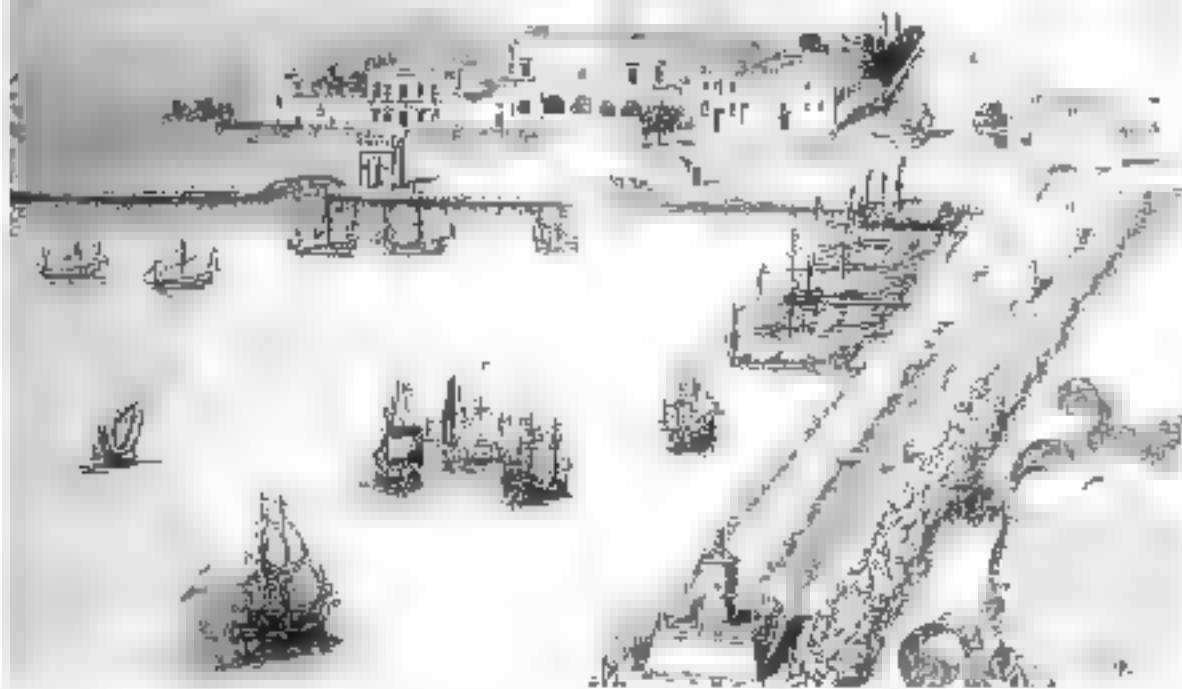


Fig. 53. Muelle de Palermo - 1680. disegno a matita e acquerello. Autore ignoto. Opere di architetture
assette, Testo geografico di Ignazio Domenico da Ravenna di Nardino, Palermo, 1686.



Fig. 54. La torre del Fuerte de Palermo a piazza R. S. Giuseppe

3.2. L'aspetto materiale: i materiali, la tecnica.

La fontana del Genio di Palermo è in marmo grigio di Billiemi, la statua è in marmo bianco di Carrara. L'altezza complessiva della fontana è di m. 3,80. Per le caratteristiche dei materiali e la tecnica di lavorazione si veda il capitolo 1².

Note di restauro

Il restauro della fontana è stato effettuato nell'anno 2003, dal mese di febbraio al mese di giugno, finanziato in parte da enti pubblici e privati e in parte dai soci del Lions Club. Il progetto è stato redatto dall'ingegnere Francesco Vitale, il quale ha previsto il restauro degli elementi lapidei della cancellata e la manutenzione dell'impianto idrico di adduzione e scarico.

Per quanto riguarda gli interventi effettuati e lo stato di conservazione attuale si veda l'Appendice.

La via delle acque

L'acqua dell'«Isibene», scrive l'Auria, «scaturisce in una grotta (di Tommaso Antico) dentro un oceano nella contrada dell'Altarello di Baida nel Lascibene vicino del Mulino dell'Arcivescovo di Palermo».²⁴ Quest'acqua, nel XVI secolo, viene acquistata dai privati, i cui nomi sono riportati da Vincenzo Aurora (Luca Pascuta, Pietro Palustra, Gerardo Battaglia, Bernardo Battaglia, D. Carlo d'Aragona, Marchese di Terranova). Nel corso d'acqua dell'Isibene s'immetteva «un darbo d'acqua che Nicolo e Sigismondo Rustici tenevano dal fiume del Gabriele e di cui la città ne comprò sette denari per once 420, [...] nel 1576».

Il percorso delle acque dell'Isibene è visibile, ancora oggi, in uno dei quattro quadri dipinti ad olio nel 1722 che raffigurano i quattro corsi geomorfi prima accennati, delle acque appartenenti al Scauro palermitano che, a quell'epoca, alimentavano la città.²⁵

Nel dipinto, raffigurante il percorso dell'acqua dell'Isibene, si legge che quest'ultimo dalla grotta di Tommaso Antico, «passa per la vigna dei Padri Gesuiti di Palermo e dei Padri Geruiti di Messina, entra nel toco di Capolla, dove fa il Recettacolo e qui si divide in tre catusi, uno passa per il giardino di Don Vincenzo Rao Torres per insino alla giara del suo primo particolare», il secondo catuso inizia dalla fontana detta «della Scaia» e si unisce con il terzo catuso che dal suo Recettacolo s'incammina nella strada di Mezzomonreale e si unisce nella Giara di Rao dalla quale, attraverso nuovi catusi dona all'acqua alle fonti del «Pinnacchio Vittoria Draghi» e alla fontana detta «La Colonna». Il resto dell'acqua della suddetta giara «s'introduce per un acquedotto fabbricato nel 1722 per insino al Porticato di Domenico Sgroi» e da qui arriva al recettacolo grande nel piano di Santa Teresa, fuori Porta Nuova.

Le acque, infine, si dividono: una parte sbocca in una giara sotterranea vicino al bastione del Palazzo Reale; la restante parte entra in città dove troviamo le diverse giare per alimentare due fontane: una nel piano de Carmine e l'altra nella Fiera vecchia. Per alimentare la fontana della Fieravecchia vengono realizzati dei culasati, nel 1636, come riporta il manoscritto dei *Razionari* nei «Capitoli dell'Incassato dell'acqua», i cui lavori venivano affidati a Leonardo Di Giuberto, stagiano, prima della nuova collocazione della fontana di Cerere con i quattro elementi.²⁶

In particolare, lo stagiano doveva costruire un catusato che dalla porta di Castro situata all'estremo à de la via Porta di Castro vicino al Palazzo Reale, giungeva sino alla «casa dei bandilares» dove qui c'era stesa una giara, un secondo catusato che prendeva l'acqua dalla «butta» (pozzo) situata nella «stanella» (strada) linda, appoggiata alla «scapponera della casa di Pasqualino Di Bastardino» e veniva condotta alle quattro statue della fontana, un terzo catusato che dalla fontana giungeva

sono alla strada di S. Carlo, attualmente alla chiesa di S. Carlo; qui si trovava un recettacolo o «guerra maestra» dove veniva raccolta l'acqua. La guerra doveva essere fatta di creta, superiormente doveva mararsi con l'uso di «pietra e calcina e canivazzo [...]». Infine, lo staglante doveva realizzare «quattro canali in rame» per la fuoriuscita dell'acqua dalle quattro statue della fontana.

Gli eventi di natura tecnica per il trasporto delle acque riguardavano, quindi, le diverse opere di canalizzazione, ovvero la messa in opera dei tubi in argilla (i calici) che seguivano un preciso itinerario già descritto, la costruzione di vasche (busci, receptaculi, per il successivo ammistramento dell'acqua e di «guerre maestre» per la sua raccolta. L'unica misura dei calici era la «canina», mentre la sezione (busca) variava a seconda della quantità d'acqua che dovevano trasportare e veniva stabilita dal Capomastro della città che, a quel tempo, era Giovanni Maculino.

Inoltre, lo staglante aveva il compito di realizzare il fossato all'interno del quale venivano posti i calici e fissati, con «calcina grassa, canivazzo et giusci, con colla la quale sia ben fatta e che non sia cottunigna, rigati di spago (spago) e cannavazzo

nono istrofinaccio nuovo». Il fossato doveva essere profondo più quattro, dove non vi era roccia; in caso contrario, palmo tre, la larghezza era di palmo due; doveva, inoltre, essere ben stipato «di pietre e calcina abbondanti con li suoi batiti di scaciforti, [...]».

In una lettera indirizzata al signori Depulza, Giovanni Maculino dichiara che i calici de le acque de le quattro statue sono stati eseguiti secondo le misure e la forma del suo Capitolo. Leonardo Di Giacomo viene retribuito con una somma di 720 once.

Nel Settecento, si ricrea sulle acque palermite ne viene approfondita dal Marchese di Vilabianca, nella sua opera «Fontanografia Oretea» e nel successivo «Paterno d Oggigiorno», quasi un massunto della prima. Il Vilabianca indaga sull'origine, portata e sorte di ben settanta fra sorgenti principali e secondarie, con precisi riferimenti alle fontane pubbliche e private della città. In particolare, acqua dei Gabriele e egli scrive: «mentava la peschiera de la Cuba, la Zisa, l'ospedale di S. Giacomo dei militari, la fontana Pretoria e le cinque fontane di Mezzomonreale, le fontane del Palazzo Reale, quella di Porta di Vicari, della Fieravecchia, del Carmine e del Molo»¹² (att. 14).

3.3. Analisi iconografica

La pianta della fontana si articola su due figure geometriche regolari. Il quadrato ed il cerchio inscritti in esso. Quattro conche ellittiche circondano lo scoglio al di sopra del quale si erge la statua del Genio. Quest'ultima, seduta sulla roccia, è rivolta verso la via Garibaldi, e presenta i medesimi caratteri iconografici delle altre statue localizzate nei vari luoghi de la città. La statua mostra una corona sul capo e stringe con vigore un serpente fra le mani portandolo al petto per nutrirlo. Il corpo ha una muscolatura evidente che contrasta con l'età adulta della figura maschile rappresentata. Lo sguardo è rivolto leggermente verso il cielo, la bocca è semiaperta con un'espressione facciale quasi di stupore, probabilmente per aver accorto, benevolente, il serpente che, con il suo movimento dinamizza la composizione scultorea conferendole, no tre, un'impronta ancora ed enigmatica. La figura scultorea, coperta da un mantello che ricade sulle spalle e agli arti inferiori, lasciandola per la maggior parte ignuda, appartiene al «genere» iconografico mitologico-simbolico (figg. 55, 56, 57, 58)



Fig. 55. Particolare della statua del Genio di Palermo a piazza Risoluzione: il volto.



Fig. 56-57-58. La statua del Genio di Palermo a piazza Risoluzione

3.4 Analisi stilistico-formale

La fontana presenta una pianta con base basata su due figure geometriche regolari: il quadrato ed il cerchio inscritti in esso. Le quattro conche e il lato che manifestano il superamento dello schema geometrico dell'arte e assorbe e la volontà di voler creare un movimento, un'espansione spaziale maggiore.

Un volume plastico equilibrato e simmetrico caratterizza la fontana del Genio che risulta essere in asse con la via Garibaldi pensata quasi come un interno prospettico il cui punto di fuga centrale si trova in corrispondenza della fonte.

Più in generale, il quadrato ed il cerchio si collegano anche qui ai modelli di urbanizzazione, al modello di città quadrata di Palermo, dove tale ideologia ha condizionato e condiziona i progetti di sviluppo e, forse, anche quelli, a scala più piccola di arredo urbano.

Il movimento della figura del Genio non si capisce nello spazio, né deriva una composizione chiusa. Il moto, quindi, nasce e si conclude nella figura.

Le braccia del Genio che quasi si chiudono nell'intento di afferrare con vigore il serpente, formano un ritmo a spirale ascendente che nasce da un concatenarsi di spigoli, tratti (le ginocchia, le braccia) e dalle linee flessuose del serpente che sembra concludere tale movimento attorcigliandosi alla base della scultura. La muscolatura è turgida e tesa, messa in risalto per evidenziare il movimento e per esprimere non solo la forma ma la forza dell'idea, della simbologia che l'immagine pagaia contiene.

Le testa, le mani, le ginocchia e i piedi rappresentano dei nodi plastici forti che fissano la staticità della composizione. Il drappeggio, che avvolge parte del corpo del Genio conferendogli un atteggiamento imponente e fiero, crea un movimento armonioso di ripetute e morbide pieghe che non possono fare a meno di trattenere la luce dando origine ad un persistente gioco chiaroscuro.

La scultura (risalente con molta probabilità alla fine del '500) sembra accogliere i modi della scul-

tura manierista che aveva cominciato a diffondersi in Sicilia grazie alla lezione di Rinaldo Bonanno e Martino Montanini, i quali, reinterpretavano il nuovo linguaggio giunto nell'isola dopo il 1547 con Monarsoli, pur non dimenticando i modi della scultura di Antonello Gagini.¹²⁰

La possente muscolatura e l'evidente plasticità della figura scultorea del Genio, il modellato pieno e vigoroso del busto, la rotazione del volto con la bocca semi-aperta e lo sguardo pensoso rivolto verso l'alto, il modellato articolato del a barba e dei capelli (che sembra voler rimandare alla scultura michelangiolesca), la particolare attenzione al rapporto figura-spazio architettonico come si vede dall'analisi geometrica effettuata¹²¹ e il ritmo spirale fornito e determinato dal movimento del rettore e delle braccia entrambe pregiate ad angolo retto, sono caratteri che riflettono i gusti per i modi derivati dalla classicità, ma con l'espressività dei modi della Maniera.

Si possono cogliere nella statua del Genio delle affinità stilistiche con opere del Bonanno, quali la statua di San Pietro (1586) nella Chiesa Madre di Castroreale, in particolare nel modellato della barba e nel movimento degli arti superiori, così pure, nella statua di S. Tommaso Apostolo (1607), nella Chiesa Madre di Castroreale, attribuita a Demetrio Cesarina, si ripete la stessa sensibilità plastica del volto e lo stesso modo fatto del corpo, caratteri che si evidenziano anche nel San Giacomo di scuola calamecciana, sempre a Castroreale (figg. 59, 60, 61).

Il Genio della Fieravecchia manifesta, dunque, un evidente contrasto tra il corpo apparentemente in quiete e la tensione degli arti che ce ne dà una concentrazione di energia latente e controllata che sembra sul punto di voler tradursi in azione.

È importante ricordare che nel '500 ma anche nel '600 e nel '700, si diffuse in Sicilia uno tipo di fontana caratterizzata da motivi simbolici e



Fig. 59. Atto A. Catania, statua a S. Agnese, Castrovilli, Caltanissetta



Fig. 60. R. Bonanno, statua di S. Barbara, Castrovilli, Chiesa Madre.



Fig. 61. Atto D. Catania, statua di S. Tommaso d'Aquino, Castrovilli, Chiesa Madre.

modi statistiche, derivanti, in gran parte dall'antico (e ciò si deve soprattutto a Montorsore).

Le numerose fontane che fioriscono nell'età della Maniera non costituiscono un fatto casuale, piuttosto si può denotare un significato che assumono in questo periodo la fonte e l'acqua come allegoria della vita, celando molto spesso un messaggio morale, contenuto tra le simbologie delle iconografie raffigurate.

La fontana qualificava uno spazio urbano non soltanto da punto di vista decorativo ma, anche e soprattutto, dalla valenza simbolica del suo nome.

proprietario e, quindi, della città. «In età vicereale e in varie città dell'isola fu ripristinato il culto degli eroi e degli dei, antichi fondatori o patroni della città, sotto le cui tutela benigna si collocava in genere la riforma urbanistica di piazze o di altri luoghi pubblici che aveva nella fontana il suo suggerito» (esempio: Noto, Trapani, Milazzo, Castelvetrano, Castellammare, Palermo) ¹⁷.

Anche la piazza della Fieravecchia a Palermo viene suggellata con la collocazione di fontane (Genere prima, i Genio dopo) che, nel corso dei secoli, hanno subito spostamenti, trasformazioni, abbelli-

menti in relazione diretta e indiretta, con le vicissitudini urbanistiche e politiche della città.

Geometria e proporzioni: analisi e ipotesi

Sulla sezione verticale lungo il semiasse sono state individuate alcune proporzioni auree. L'altezza massima della fontana (m. 3,80) misurata dal piano di campestro, è la «sezione aurea» del semiasse che segna la distanza tra la conca semi-circolare e il centro della fontana (sezione C-D), si può quindi, osservare, come la sezione C-D può essere racchiusa in un doppio «rettangolo aureo».

Altre proporzioni auree individuate sono: il semiasse della fonte rispetto alla distanza tra la conca e il piano di campestro, la larghezza della roccia rispetto a quella della conca (tra i pieno e i vuoto).

Dato l'impossibilità di misurare da vicino la statua del Genio, lo studio del sistema di proponimento della figura si è effettuato, approssimativamente, mediante l'ausilio del rullo fotografico.

Nébbi, con certezza, il metodo di proponimento della statua, o quale canone sia stato adottato, è purtroppo difficile, per la mancanza di misure precise e, soprattutto, per la posizione non eretta, ma seduta della figura.

Inoltre, il moto della figura rappresentata, quasi sempre, bilancia e a volte deformà l'immagine; ma anche la posizione dell'osservatore, costretto a vedute falsate della prospettiva (in questo caso dal basso verso l'alto), dalla distanza, dal punto di vista, può far sì che i canoni oggettivi vengano meno e debbano essere ricorretti di volta in volta.

Si può affermare, infatti, che è molto complesso stabilire un canone valido per la statuaria a tutto tondo, destinata a essere osservata da molti punti di vista; molto spesso il canone diventa una correlazione armonica delle varie membra. Questa esigenza appare, dunque, congiunta ad un tema di maggiore naturalismo e al progresso delle conoscenze anatomiche.

Prendendo come modulo di base la testa, misu-

rata dal mento alla sommità del cranio, si può osservare nella figura del Genio, che l'altezza totale si ripete cinque volte il modulo cm. 120 circa. Generalmente un uomo misura nella posizione seduta cm 131 - cm 147 (sei volte e mezzo la testa). Il tronco, cioè la regione compresa dalla cima della testa alla poggia glutea, misura tre volte il modulo. Il Genio in posizione eretta misurerrebbe approssimativamente m. 1,55, quindi sette volte il modulo.

Da queste considerazioni generali si può constatare che la statua non rispetta le proporzioni medie dello scheletro dell'uomo, secondo le quali la testa è compresa sette volte e mezzo, oppure otto volte, secondo il canone rinascimentale, dell'altezza del corpo.¹⁰

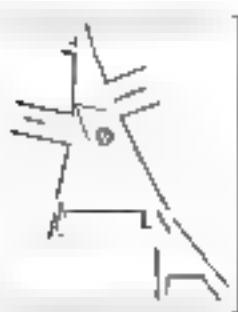
Sono evidenziati sia nella piazza che nella fontana delle proporzioni e dei rapporti modo arti. Emerge, in particolare, la relazione tra il rettangolo aureo della fontana (compresa la statua) e il rettangolo che racchiude la larghezza della via Garibaldi e l'altezza del palazzo Nasedi Flores. Quest'ultimo rettangolo è un «rettangolo aureo».

Prendendo come modulo l'altezza complessiva della fontana ($a = \text{m. } 3,80$), si può osservare che ripetendo il mezzo modulo ($a/2$) per quattro volte e mezzo si trova il baricentro «G» del rettangolo aureo. Nella sezione lungo l'asse mediano della via Garibaldi, l'altezza del palazzo Scavuzzo è la sezione aurea della distanza esistente tra il centro della fontana e la proiezione del palazzo.

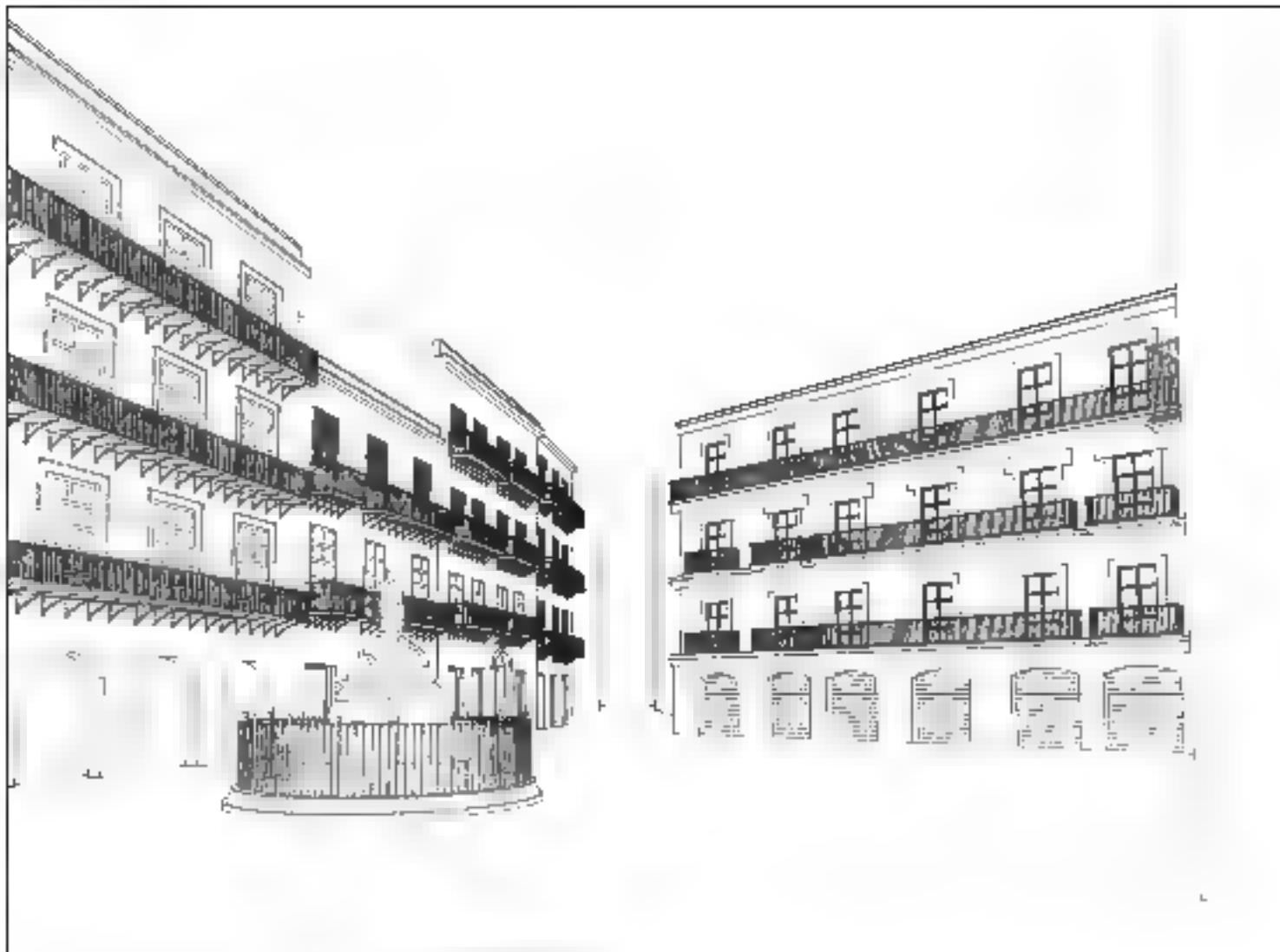
Nella pianimetria della piazza si è trovato il modulo «a» ($a = \text{m. } 10,60$). Il prospetto di palazzo Scavuzzo nella piazza Rivoluzione è cinque volte «a», quello sul via Garibaldi è tre volte «a»; la distanza tra il palazzo Scavuzzo e l'albergo Paradiso è tre volte «a»; la fontana dista dalla via Garibaldi una volta e mezzo «a». Si sono, inoltre, analizzati gli assi mediani della via Garibaldi e della via Aragona: questi ultimi passano per il centro «O» della fontana (fig. 15, 16, 17a, 17b, 18, 19).



Tav. 16. R. ricostruzione piazzetta della piazza della Repubblica intorno al 1860



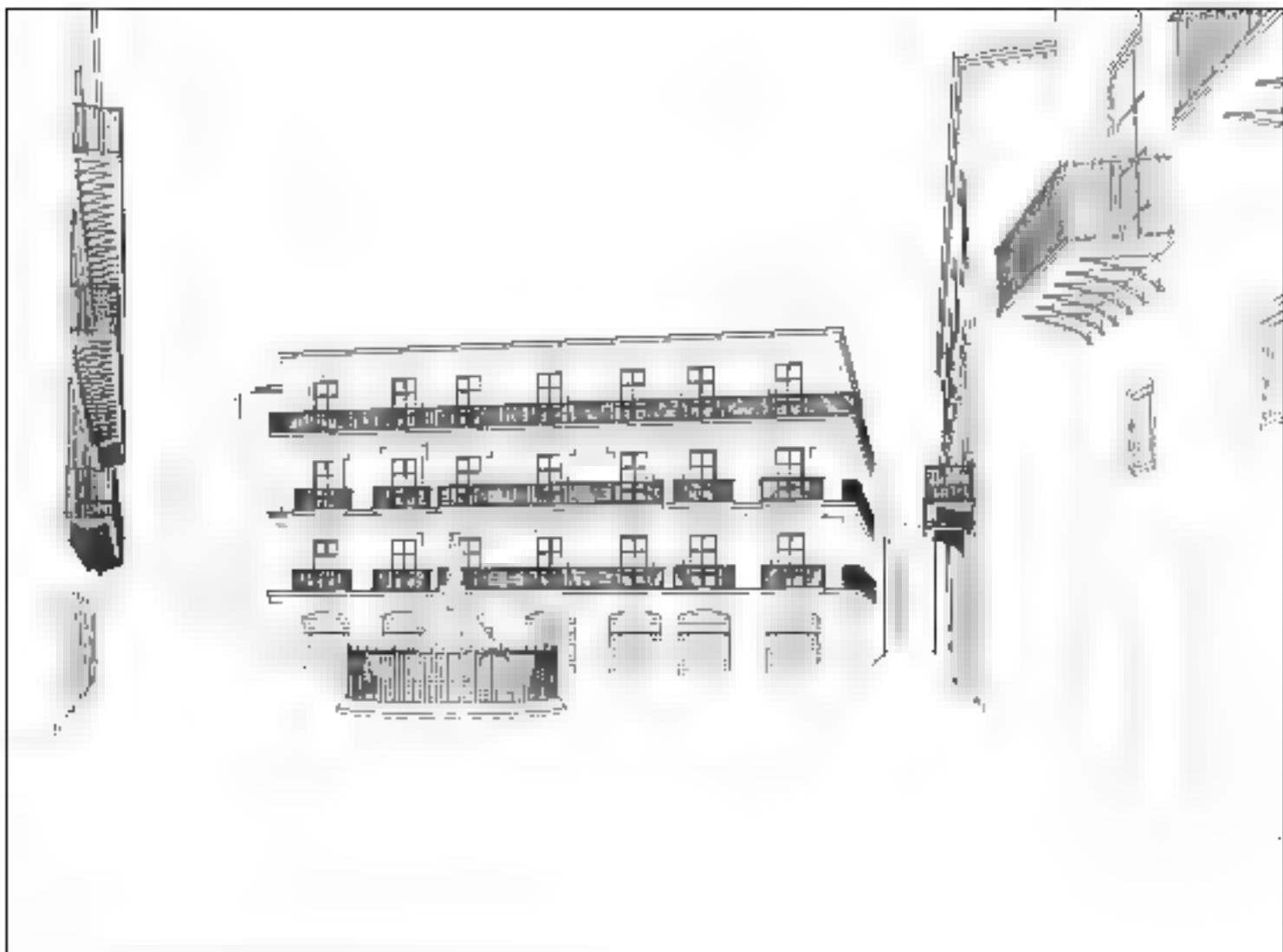
Ipotesi ricostruttiva della piazza Fieravecchia intorno al 1860. Le loro ante nel 1832 fu distrutta dal governo borbonico e la scena del Quirinale, dove oggi è situata la piazza. Emanuele De Rossano
Nei 1860 il Geno riforma nella piazza e a costituita una base ottagonale a gradoni intorno alla quale fu posta la statua Acciaiolo
Doveva probabilmente esistere un'altra struttura dell'epoca, ma è stato perduto.



Tav. 17-d Prospettiva della piazza Hieronymo dalla Via XX.



Visione prospettica dal lato nord della piazza Hieronymo, caratterizzato dalla presenza di una rete di vicende serrate che si articola attorno a cortili e vicoli come chiavi. L'abergo Paradiso occulta la visione della piccola chiesa di S. Carlo situata nell'omonima piazzetta.



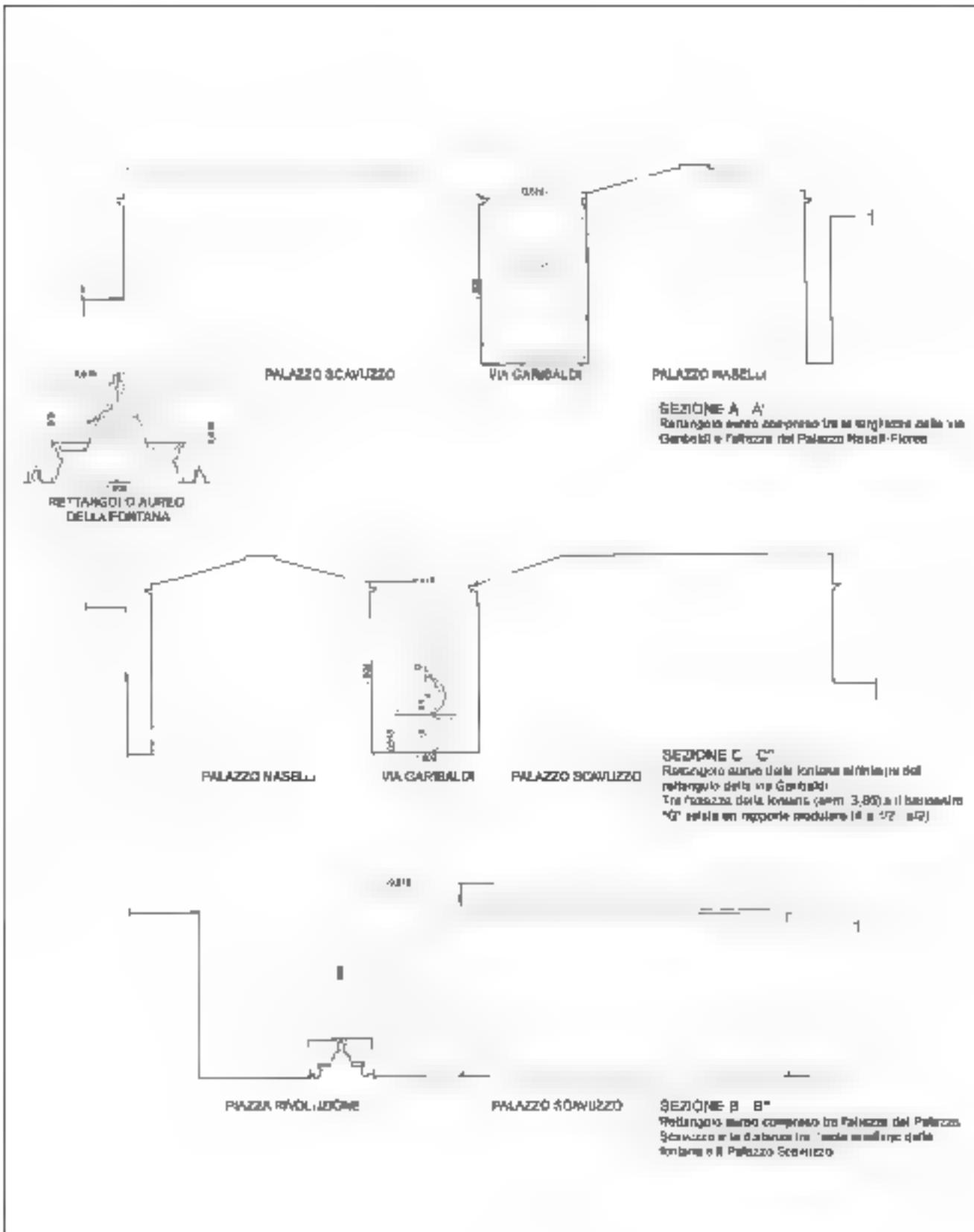
Tav. 17.6 Prospettiva della piazza Fieravecchia vista dalla via Lovisa

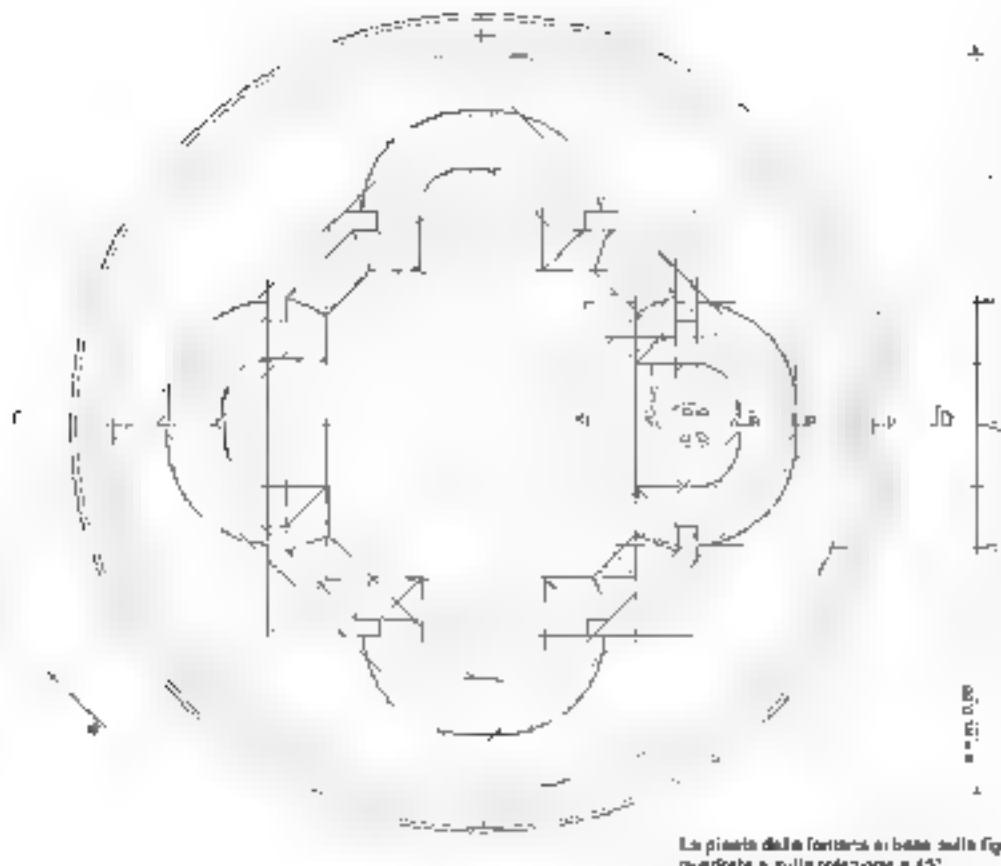


Visione prospettica della piazza Fieravecchia dalla via Lovisa lunga strada mercato medievale che conduceva alla «platea-magna dell'Albergheria» per camminare in corrispondenza della porta Mazzara



Tav. 18 Analisi dei rapporti modulari e delle proporzioni della piazza Rivoluzione. Scala 1:200





La pianta della fontana si basa sulla figura quadrata e sulla rotazione a 45°.
Le quattro conche sono ellittiche.
E' stato individuato il "modulo "m" ($m = \pi - 0.006$),
che determina la misura della circonferenza
esterna e di due quadrilateri intesi
SCALA 1:20

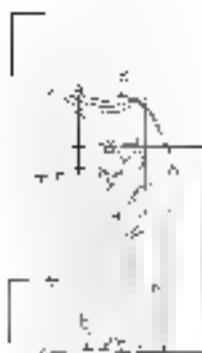
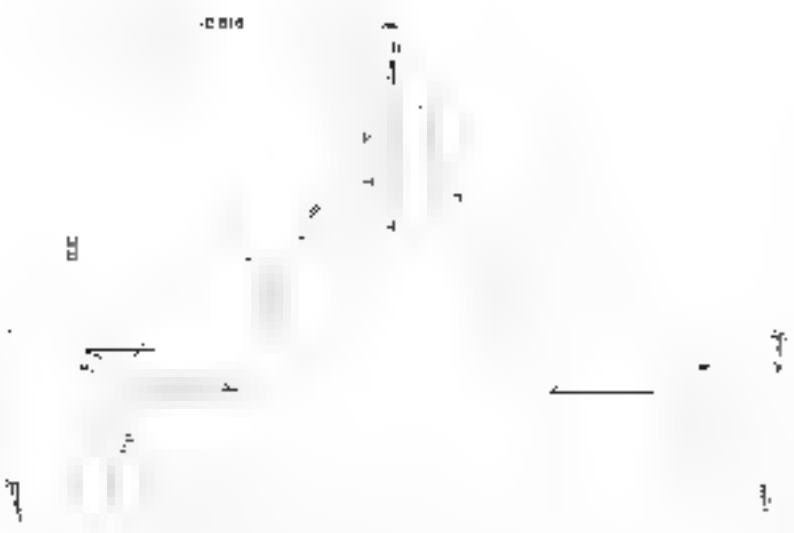


SEZIONE C-D scala 1:20
Rapporto altezza tra la ruota e la conca tra il piano a il vuoto

Tav. 19 Geometria e proporzioni della fontana del Genio a piazza Repubblica - Sesta t. 27



SEZIONE C-D scala 1:20
Rapporto aureo tra il raggio della voce e la sua ampiezza
Rapporto modulare tra la stessa e le radice quadratica.



Proporzionalità delle
sezioni del Conio
testa = 15 (m 0,24)
Scala = 0

SEZIONE D-D scala 1:20
Rapporto aureo fra l'effusione totale del intercalata (m 3,60)
e il raggio della voce

La fontana del Genio
di Palermo a Villa Giulia

La fontana del Genio di Palermo a Villa Giulia

4.1 Breve riferimento storico

La fontana si trova all'interno della Villa Giulia ed è composta da una vasca circoare al cui centro s'innalza una roccia con la statua del Genio di Palermo, realizzata nel 1778, dallo scultore Ignazio Marabitti per volontà di un giovane Pretore della città, il marchese di Regamici, molto attivo nella ristrutturazione urbana di Palermo.

L'impianto strutturale della fontana ricorda quello del fonte del Genio di piazza Rivoluzione per la presenza dello scoglio e per la sua forma edilizia, ma se ne differenzia per la sua eleganza, per le sue maggiori dimensioni e per i caratteri stilistici del periodo settecentesco (fig. 62).

Villa Giulia, il primo giardino pubblico della città e tra i primi d'Italia, fu realizzata nel 1778, per volere del Senato palermitano, dal pretore Antonino La Grus Talamanca marchese di Regamici, nel piano di Sant'Erasmo, a meridione fuori le mura cittadine, di fronte al bastione de Vega, su progetto di Nicolò Palma, sacerdote e ingegnere ordinario del Senato. La zona scelta per la sistemazione della villa corrispondeva allo spazio occupato dai giardini suburbani dei Chiaramonte. Il popolo palermitano ostacolò l'inizio dei lavori perché in quei luoghi i pescatori della Kalsa stendevano le reti per asciugare e ripararle.

Le loro motivazioni passarono in secondo piano, prevalse invece l'esigenza della nobiltà che desiderava un salotto mondano che compleasse la passeg-

giata a mare, dove si affacciavano palazzi principeschi come quelli de Butera e dei Torremuzza.

La villa, intitolata alla viceregina Giulia D'Avolos, moglie del viceré Marcantonio Colonna di Stigliano, era anche nominata «la Flora». Essa rappresentò per la città un nuovo punto di integrazione sociale e, nonostante si trovasse al termine della passeggiata al mare, rientrando in quel programma di abbellimento della città palermitana inaugurato nel '600 con la realizzazione del catino marmoreo di Piazza Ammirato.

Grazie al generoso contributo di Giuseppe Giurini dei duchi d'Angiò, si poté realizzare uno dei più significativi esempi della produzione architettonica di stampo illuminista.

La villa presenta una pianta perfettamente quadrata (con un perimetro di circa 800 metri) rispondente agli schemi dei giardini geometrici all'italiana ed è ripartita da due croci di viale, una assiale, con alle estremità gli ingressi, ed una diagonale. I viali, simmetrici, si intersecano secondo le due principali direzioni, ortogonale e diagonale, formando un secondo quadrato, diagonale rispetto al primo, con quattro esedre semicircolari agli estremi opposti.

I giardini che Goethe nel 1787 definì «il più meraviglioso angolo di questa terra» si inseriscono geometricamente e urbanisticamente nella si-¹² magua di rettifiche con le quali gli insediamenti delle ville patrizie hanno tessuto l'agro palermitano.

Originariamente privo di mura, il giardino si apriva verso il mare attraverso il neoclassico portale monumentale, risalente al periodo 1778-1788, prospiciente l'attuale Foro Umberto I. Al centro della villa si erge la fontana circolare al cui interno si trova la statua dell'Arante di Ignazio Marabitti (1780) che sorregge un dodecaedro in marmo orologio solare, opera del sacerdote e matematico Lorenzo Federici (1784) (fig. 63).

Percorrendo il viale perpendicolare al mare in direzione del Orto Botanico, si arriva al gruppo scultoreo del Marabitti con la statua del Genio (1778) (fig. 64). L'anfiteatro del Genio, completato nel 1784 con le opere di Lorenzo Marabitti, costituisce il gruppo scultoreo più scenografico della villa.

In particolare si osservano: le statue del Abbondanza e della Gloria, agli estremi settentrionale e meridionale dell'esedra, opere del 1763 di Ignazio Marabitti; le altre statue dell'esedra furono eseguite nel 1763 da Lorenzo Marabitti per il monumento a Carlo III che si trovava a piazza Sant'Anna e qui collocate nel 1799, mentre al centro dell'esedra, la fontana del Genio è arricchita da figurazioni simboliche della Storia e della Conca d'Oro (foto 20, 21). Nella piazza centrale furono posti i «teatrini per la musica» di gusto neoclassico, sostituiti nel 1866 con quattro padiglioni in stile neopompeiano, su progetto di Giuseppe Damiani.

A mezza, con affreschi e stucchi policromi raffiguranti il tema musicale delle «variazioni».

All'inizio del XIX secolo fu realizzato anche il nuovo ingresso su via Lincoln, costituito da due corpi di guardia (i propilei) che rafforzano l'asse parallelo al mare, terminante in un nuovo fondale romantico ottocentesco - il laghetto artificiale che si contrappone al fondale luminoso del gruppo del Genio.²¹

È conservato un documento (f. 28 del volume Atti senatori, 1777-78) che riporta l'atto supradetto «a' 31 gennaro 1778 per il tavolo de' Notari ordinario del Senato, D. Girolamo Lentini, tra lo stesso Senato e il Marabitti per la fattura della statua». Dal documento si evince che lo scultore doveva realizzare la statua in marmo di Massa Carrara avente un'altezza di dieci palmi. Lo scultore realizzò un modello di creta che «è stato visto, lodato e approvato da detto Eccellenzissimo Senato» [], la statua doveva essere ultimata in dieci mesi da «contarsi dal primo giorno del prossimo ventiquarto mese di febbraio 1778» [], ricevette la somma di once duecentosessanta in denaro contanti per la realizzazione della statua e la somma di once sessanta e tali ventisette per il Masso di marmo d. Carrara che il Marabitti ricevette da Padre Filippo Bonanno Proposito della Venerabile Congregazione de l'Oratorio de Olivella d'Palermo».²²



Fig. 62. Fontana del Lago di Viterbo a Villa Madama.

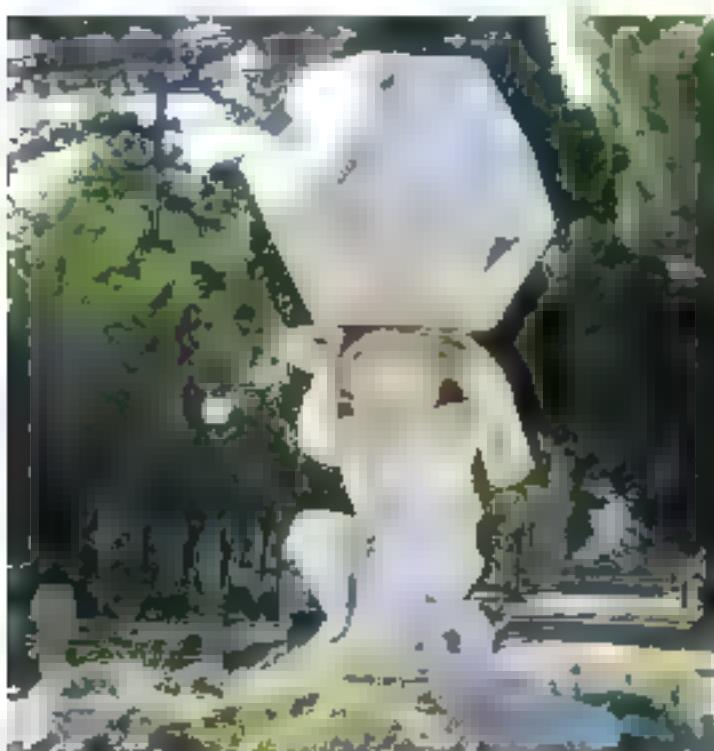
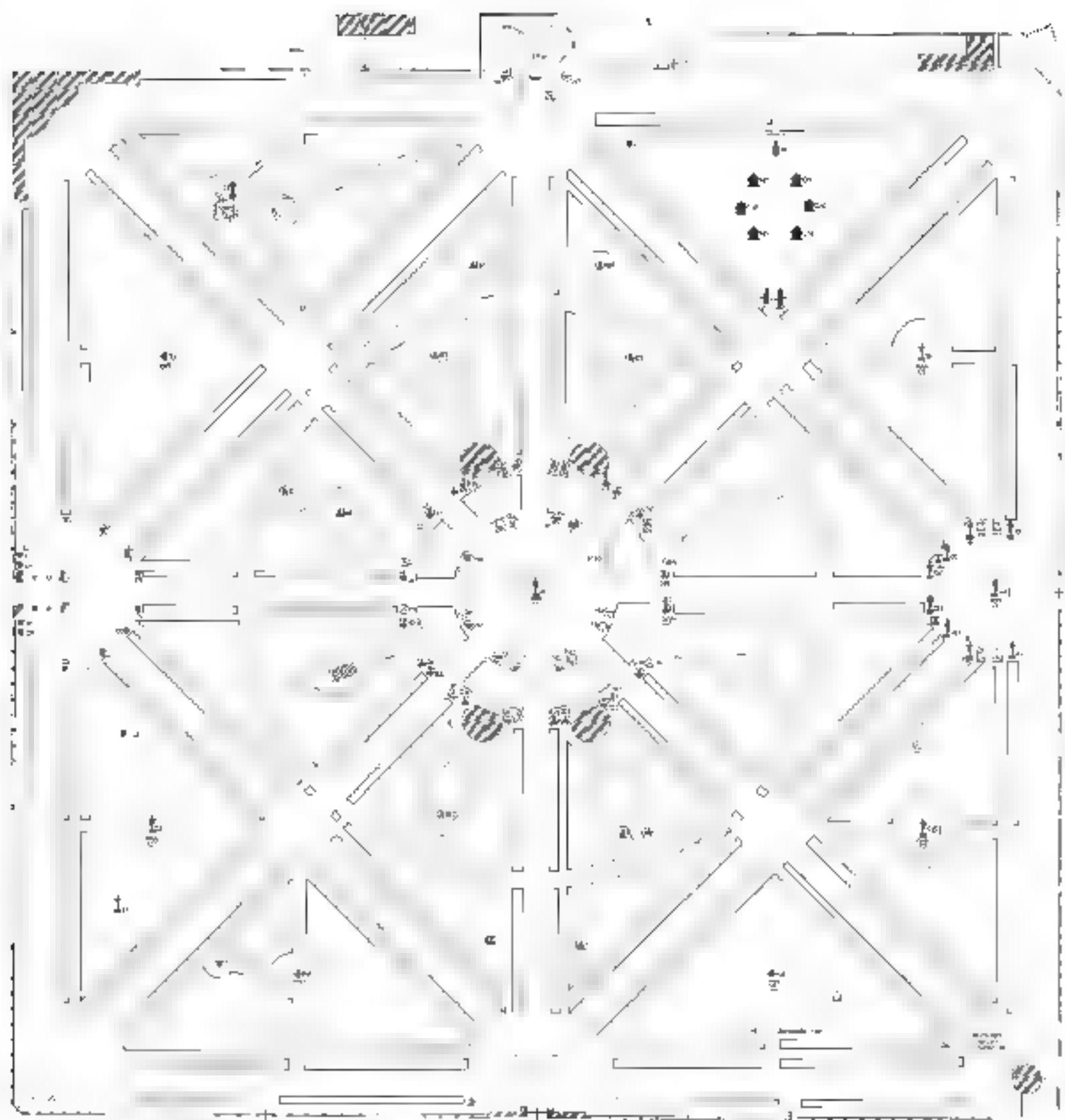


Fig. 63. Fontana con orologio solare al centro della quale si erge, sulla sfonda, la montagna del Gennaro.



Fig. 64. La Fontana del Gennaro al termine dell'asse della Villa prospiciente al mare.



Tav. 20. Pianimetria di Villa S. Giusto. Scavo E 500. Al centro: aggetto Stampa della commessa di cerniere.

LEGENDA

STATUE

1. Tito
2. Il Pionierotto
3. Il Negrito sul codice
4. Alberic, castello, ha sostituito
realizzati oltre
5. Il Duce
6. Il Gatto di Palermo
7. il Gatto
8. La Volpe
9. La Nazione
10. il Sogno grecu
11. Il Minotauro rosso
12. Eros
13. Oso
14. Alberone
15. Autunno uccellino

PIEDISTALI

- + Piedistallo con base di acciaio battuto
- 1 Piedistallo
- 2 Piedistallo con base di appoggio battuto
- 3 Piedistallo
- 4 Piedistallo con base di acciaio battuto
- 5 Piedistallo con base di acciaio battuto
- 6 Piedistallo con base di appoggio usato
- 7 Piedistallo
- 8 Piedistallo
- 9 Piedistallo
- 10 Piedistallo con base di appoggio usato
- 11 Piedistallo
- 12-23 Piedistallo rivetto di acciaio di accoglienza usato
- 24-25 Piedistallo
- 26 Piedistallo diagonale
- 27 Piedistallo

VASI

1. Pablo Neruda
2. Lydia Mazzoni
3. Giovanni Ariani
4. Vincenzo Bellini
5. Giacomo Leopardi
6. Goffredo D'Alessio
7. Giacomo Leopardi
8. Enrico Piccoli
9. Giuliano D'Arrigo
10. Giovanni Fazio
11. Giuseppe Di Stefano
12. Guido Leonardi
13. Busto femminile su: Jao
14. Busto femminile su: Jao
15. Busto femminile su: Jao
16. Busto femminile su: Jao
17. Busto femminile su: Jao
18. Busto femminile
19. Busto maschile
20. Busto femminile
21. Busto maschile, acciuffe
22. Busto maschile, acciuffe
23. Busto femminile
24. Busto femminile su: Jao
25. Busto maschile, acciuffe
26. Busto femminile su: Jao
27. Busto maschile, acciuffe
28. Busto femminile su: Jao
29. Busto femminile su: Jao
30. Busto femminile su: Jao
31. Busto femminile
32. Busto maschile, acciuffe
33. Busto femminile su: Jao
34. Busto femminile su: Jao
35. Busto femminile
36. Busto femminile
37. Busto maschile

VASI

1. Vaso su piedistallo cilindrico
- 2-3. Vaso su piedistallo cilindrico
- 4-5. Vaso su piedistallo cilindrico

DRAZENI

6. Draken: in ciascuno dei quattro piedistalli un drago
- 7-8. Draken: in ciascuno dei quattro piedistalli un drago
- 9-10. Draken: in ciascuno dei quattro piedistalli un drago

STELLE

1. Stelle dorate da 'Coriolanus'
- 2-3. Stelle di numero due: tre lati

MONUMENTI

1. Arco commemorativo dedicato a Giacomo Scilla
2. Monumento dedicato a don Calisto Palma
3. Palazzo dedicato al Malimak, Sammarinese
4. Monumento ai Quattordici
5. Arco dedicato a Cesareo Syracuse
6. Arco dedicato ad Empedocle Agrigentino

MONSIEU

1. Vaso cilindrico con cipolla centrale
2. Vaso di fiori: T: Aa
3. Vaso
4. Vaso circolare con Albero
5. Vaso cilindrico con Dugene
6. Vaso cilindrico con il Grado
7. Vaso cilindrico con Archimede giovinetto
8. Vaso cilindrico con cipolla centrale
9. Vaso circolare con Pescatore

- Busto (B)
- Busto su piedistallo cilindrico (B)
- Busto su piedistallo parallelepipedo (B)
- Cretere (C)
- Cavallo (Cr)
- Stile (St)
- Vaso su piedistallo cilindrico (Va)

- ♦ Pigra (Pg.)
- ♦ Piedistallo cilindrico per busto (P)
- ♦ Piedistallo cilindrico per uso (P)
- Piedistallo parallelepipedo per busto (P)
- Piedistallo parallelepipedo per vaso (P)
- ▼ Vaso (V)



Tav. 21. Planimetria della tomba del Genio e dell'Tesoro a Villa Giulia. Sezione 2000. Collezione Centro Studi del Comune di Palermo.

4.2. L'aspetto materiale: i materiali, la tecnica

La fontana del Geno di Palermo è in marmo grigio d'Billiemi, mentre la statua è in marmo bianco di Carrara. L'altezza complessiva della fontana è di m. 2,56.

Per le caratteristiche dei materiali e la tecnica di lavorazione si veda il capitolo 1°.

Note di restauro e stato di conservazione

La villa, restaurata dopo il 1836 per i danni subiti durante i moti rivoluzionari del 1820, fu nuovamente danneggiata nel 1846 da un violento uragano. Un interiore intervento fu eseguito tra il 1860 e il 1878. Nel XX secolo, la villa cade in un progressivo stato di abbandono, subendo furti e atti vandalici a danno del parco statuario e degli arredi mobili, si sono inoltre effettuati grossolani lavori di manutenzione.

Nel 1997 l'Ufficio del Centro Storico ha redatto il progetto generale di restauro del parco statuario e delle emergenze architettoniche della Villa. I lavori, iniziali nel Settembre del 1997, si sono, dapprima, conclusi nel mese di Ottobre del 1999. Gli interventi di restauro conservativo hanno coinvolto l'intero parco statuario costituito da cinquanta elementi scultorei, ai quali vanno aggiunti i sei grossi crateri settecenteschi che fanno da anfiteatro al portale monumentale sull'Foro Italico.

Si veda l'Appendice per gli interventi di restauro effettuati e lo stato di conservazione attuale.

La via delle acque

La Villabianca serviva che le dodici fontane sono ancora di Villa Graia sono alimentate dall'acqua della Guadagna. «Nel piccolo podere di Giovanni Bayardi, Marchese di S. Carlo, sotto la grotta nominata della Diavoli, a lato della chiesa di S. Maria della Guadagna (vedi Monguoro, Palermo devoto di Maria, t. I, f. 610), su la sponda di Oretto tiene la sua sorgiva [...]. Lebbe a censu perpetuo il Senato dal detto di Bayardi, che n'era il padrone, sotto la rendita di once otto annuali per gli atti di Maestro Notaro della sua Corte sul 1778. [...] Quest'acqua oggi della Torre dei Diavoli guarnisce e forma non solo le fontane della Villa Graia, ma anche le vasche e fonti dell'Orto Botanico adiacente alla detta villa. Vi scorre etia con due rami diversi. »

La sorgente era, quindi, in prossimità del fiume Oretto che, lungo il suo corso, era alimentato da numerose sorgenti. La via o fluviale dell'Oretto rappresentava un'importante risorsa economica del territorio palermitano: diversi mulini e cartiere si avvantaggiavano le acque dell'Oretto ed anche giardini di origine araba e le aree in prossimità del mare e delle spiagge di Sant'Erasmo.

Verso la fine del Settecento si scelse di utilizzare l'area meridionale della città vicina al fiume Oretto per l'apertura della Villa Graia e del Orto Botanico (Cap. 22).

4.3. Analisi iconografica

Così appare, la Villa Giulia, agli occhi del V La bianca: «*l'isposta intanto essa vedesi in figura quadrata, con un piano circolare nel mezzo in forma ottagonale, somigliante a una stella. Vi si cammina per otto grandi stradoni ed altri sedici più ristretti, e su si osservano otto gran sedili e quattro centrali teatrini per musica [...] Le cerchiute inoltre di melangiali, i boschi [...] unitamente alle lunghe berosi sciarruglie, che son come a dire camere d'ombra, ci fanno godere vicepiù le bellezze di questo sì fatto dettissimo luogo. Dodeci in tutto ne sono le fonti e vasche perenni, ammirevoli, pe' giuochi idraulici, fra le quali poi la più nobile è la fonte al termine in fondo, che mostra la Statua del Genio di Palermo, rappresentato dal vecchio coronato duca, col serpe in petto e con gli emblemi e geroglifici dell'aquila, del cane e della cornucopia di Cerere e Paltade, quale statua è corteggiata nei lati al basso dalle statue della Gloria e dell'Abbondanza, tutte e tre uscite dall'eccecente scalpetto del Marabutto.*»¹²⁴

L'aquila al braccio del Genio palermitano è lo stemma civico della patria e del Senato; il cane che vi sta ai piedi accenna alla fedeltà, il serpe al petto alla accortezza e prudenza dei cittadini, la cornucopia all'abbondanza, il fascio delle verghe con la scure alla dignità del governo del regno.

La statua del Genio, quindi, è arricchita da ulteriori e nuovi elementi iconografici quali l'aquila, il cane, la cornucopia, il fascio littorio, lo scudo con il triscele, insieme all'inseparabile serpente che anche nell'opera del Marabutto è raffigurato al petto, nutrito dal Vecchio incoronato (figg. 65, 66, 67, 68, 69, 70).



Fig. 65. La statua del Genio di Palermo a Villa Giulia.

Il Genio è vestito o con un'armatura romana e con uno scettro in mano. La statua appartiene al genere iconografico mitologico-simbolico con richiami alla letteratura storica romana e siciliana (fascio littorio, scettro, armatura, l'aquila, il triscele).

Vi sono delle affinità iconografiche tra il *Genius Senatus* di età imperiale (un vecchio barbuto in trono con scettro) e il Genio situato a Villa Giulia (tau 23).

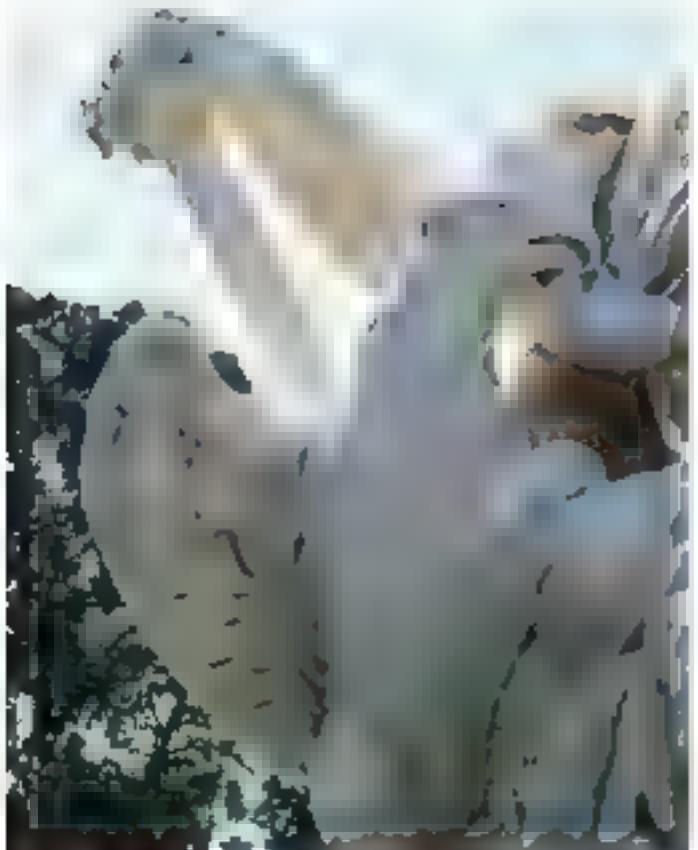


Fig. 66. Laqueu II.



Fig. 67. La roca quebrada.



Fig. 68. La mante.



Fig. 69. Cerro aquia. serpiente.



Fig. 70. Basurillo blanco.

4.4. Analisi stilistico-formale

La figura del Genio di Villa Giuffà, ricorda nell'aspetto la raffigurazione del Genio di Palermo, personaggio centrale dell'affresco «L'Apoteosi di Palermo» (1760) dipinto da Vito D'Anna nel salone da ballo di Palazzo Isabella. L'affresco è considerato uno dei capolavori della pittura siciliana del XVIII secolo¹⁵ (fig. 71).

La statua è caratterizzata da un minuzioso realismo, lontano da qualsiasi astrazione metafisica, con una cura virtuosistica dei particolari, come per esempio nella resa delle parti anatomiche, nel panneggio, ed anche nell'aquila, nel capo, nella testa del serpente. Il volto, segnato da un'espressione serena e sicura, dallo sguardo acerbo con i grandi occhi che sembrano fissare l'orizzonte, è estremamente realistico con la lunga barba e la chioma dal modelato morbido e soave, accentuato dal garbato movimento delle ciocche come di neve (fig. 72).

L'evidenza veristica e l'entasi del gesto della statua che con forza e vigore afferra il serpente con la mano sinistra, il marcato naturalismo, l'accen tuato movimento del mantello scomposto che si confonde in qualche punto con quello del rettile, la postura della figura con il volto a $\frac{3}{4}$ e con il busto ruotato verso sinistra, nel senso contrario a quello del volto, richiamano i caratteri stilistici e formali della scultura neoclassica.

Gli arti inferiori e quelli superiori sono rappresentati in modo tale da accennare il moto della scultura e il senso della profondità: alla gamba sinistra questa dialessa corrisponde il braccio destro piegato e alzato perché appoggiato allo scettro; alla gamba destra piegata a 90° corrisponde il braccio sinistro che, afferrando in maniera decisa il serpente bloccandolo sulla coscia destra, sembra concludere proprio nel pugno chiuso il movimento elegantemente articolato della figura.



Fig. 71 Vito D'Anna, Apoteosi di Palermo. Affresco del salone da ballo, 1760. Palazzo Isabella al Cassaro, Palermo.
Nell'affresco si erge una figura che iconograficamente ricorda Genio di Palermo.



Fig. 72. Particolare della statua del Genio di Palermo, a vista.

La ricerca dell'equilibrio nell'articolazione della statua è ottenuta attraverso il bilanciamento dei movimenti e, quindi, applicando il principio classico della ponderazione ovvero la corrispondenza inversa delle parti del corpo, si ottiene il perfetto equilibrio tra stasi e movimento che rispecchia anche l'armonia tra corpo e spirito.

Il gioco delle corrispondenze consente molteplici fruizioni dell'opera scultorea, girando attorno ad essa ci si sofferma sui vari particolari decorativi, permettendo così diverse possibili lettture, da parte dell'osservatore, grazie alla pluralità dei punti di vista.

Viene superata la visione idealizzante dell'uomo, introducendo uno spontaneo movimento nel corpo che crea armonia ed equilibrio anche se il nome

composto va appare irregolare, la fluidità dei numeri e la scioltezza del moto della figura danno vita a delle vibrazioni chiaroscure che tendono, lavorata, a dissolvere la materia.

La scultura a suo sfondo del Genio sembra di prendere i caratteri della statuaria neoclassica del periodo neoclassico, periodo in cui l'ideale non è più il perfetto cittadino ma il condottiero, il filosofo, il personaggio il cui cui si vuole tramandare, attraverso i tratti fisici specifici, le qualità morali e intellettuali.

La scultura settecentesca ha una radice classica, anche se si caratterizza per un maggiore virtuosismo tecnico, rinunciando di volta in volta ai canoni formali preoccupata maggiormente a eternizzare il fatto storico o mitologico.

La statua risale alla seconda metà del XVIII secolo, periodo in cui vengono riproposti i modelli formali classici della produzione artistica greca e etrusca. Lo stile neoclassico rivaluta l'armonia, l'equilibrio, la misura e i contenuti estetico-etiche dell'arte greco-romana.

Nel '700 anche l'atteggiamento verso il mito o-ga pagana varia, gli dei della Grecia e di Roma erano stati condannati come demoni o convertiti in santi dai primi cristiani; poi recuperati come legami con la grandezza della Roma imperiale alla corte di Carlo Magno; allegorizzati dai dotti del medioevo; tradotti in simboli degli umanesimi rinascimentali, presi al servizio della Chiesa e dello Stato nell'età barocca; sottoposti a una critica razionalistica subendo anche acciacchi derivanti da ragioni eliche (Rousseau, 1750) nel Settecento; in tal periodo gli dei poterono sopravvivere nell'arte come tipi di bellezza fisica, giustificati o come invocazioni di sacerdoti e tiranni o come nefasti del genere o come forze o simboli della fecondità.

I soggetti mitologici vennero pian piano sostituiti da guerrieri, dai legislatori e dai grandi filosofi dell'antichità. Ecco perché la figura mitologica

ca e simboli del Genio viene se tanto qui raffigurata con attributi dell'antica Roma: l'armatura, lo scettro (attributo i pico della divinità, dei sovrani, dei comandanti militari), il fascio littorio.

Raffigura un sovrano con la corona sul capo la cui potenza è evidenziata dalla presenza dello scettro, il serpente, che nelle precedenti statue del Genio aveva una maggiore evidenza visiva e dimensionale, qui, invece, è rappresentato di dimensioni minori, si confonde tra le pieghe del pannoeglio, si scorge maggiormente nel punto in cui viene afferrato vigorosamente dalla mano del Genio.

La testa del serpente è addirittura nascosta dal panneggio (fig. 73).

Sembra quasi un voler occultare l'attributo più significativo della statua al cui molteplice significato simbolico aiuta sicuramente ad identificare. Risalta, invece, la figura dell'aquila simbolo della città di Palermo ma anche simbolo e fedel à all'Impero Romano, la cornucopia (simbolo d'abbondanza, di fertilità, presente pure nelle monete di Roma antica), il capo (simbolo di estrema fedeltà che, nella cultura egizia e in quella greco-romana, veniva sacrificato nei riti di fondazione



Fig. 73. L'aquila e il serpente

dello scudo per propiziare la prosperità e l'unità ebraica, e lo scudo con la Trisce e simbolo della Sicilia, o Triquetra, disegnata sugli scudi e sui caschi dei Romani, che veniva portato nei campi di battaglia per terrorizzare i nemici.

Ignazio Marabitti ripropone, nel 1782, l'iconografia del Genio fluviale nella statua dell'Orto che sormonta la fontana del convento benedettino di S. Martino delle Scale.¹⁶

I Genii di Villa Guha rispecchia, quindi, coerentemente al rinnovamento culturale portato dal Illuminismo, un linguaggio semplice e composto di grande valore comunicativo e di bellezza iconografica che rende facilmente comprensibile e leggibile l'iconologia della scultura che, oltre alla ricerca del bello, svolge una funzione elica in quanto soggetto iconografico moraleggiante che spira pubbliche virtù. Simboleggia le virtù della città di Palermo rinomata per la sua prudenza, modestia, fede e abbondanza.

Geometria e proporzioni

L'analisi metrica e fotografico ha evidenziato la presenza dei sistemi proporzionali, geometrici e compositivi.

La statua è perfettamente proporzionale secondo il canone policleo. Essa misura complessivamente m. 2,08: la testa misura cm. 32. Se consideriamo l'altezza della testa come modulo proporzionale, la figura in posizione seduta si ottiene ripetendo sei volte e mezzo il modulo. La scultura è sovradimensionata rispetto le proporzioni medie

della figura umana, secondo le quali l'altezza totale da terra di un uomo è di m. 1,70 (tab. 24).

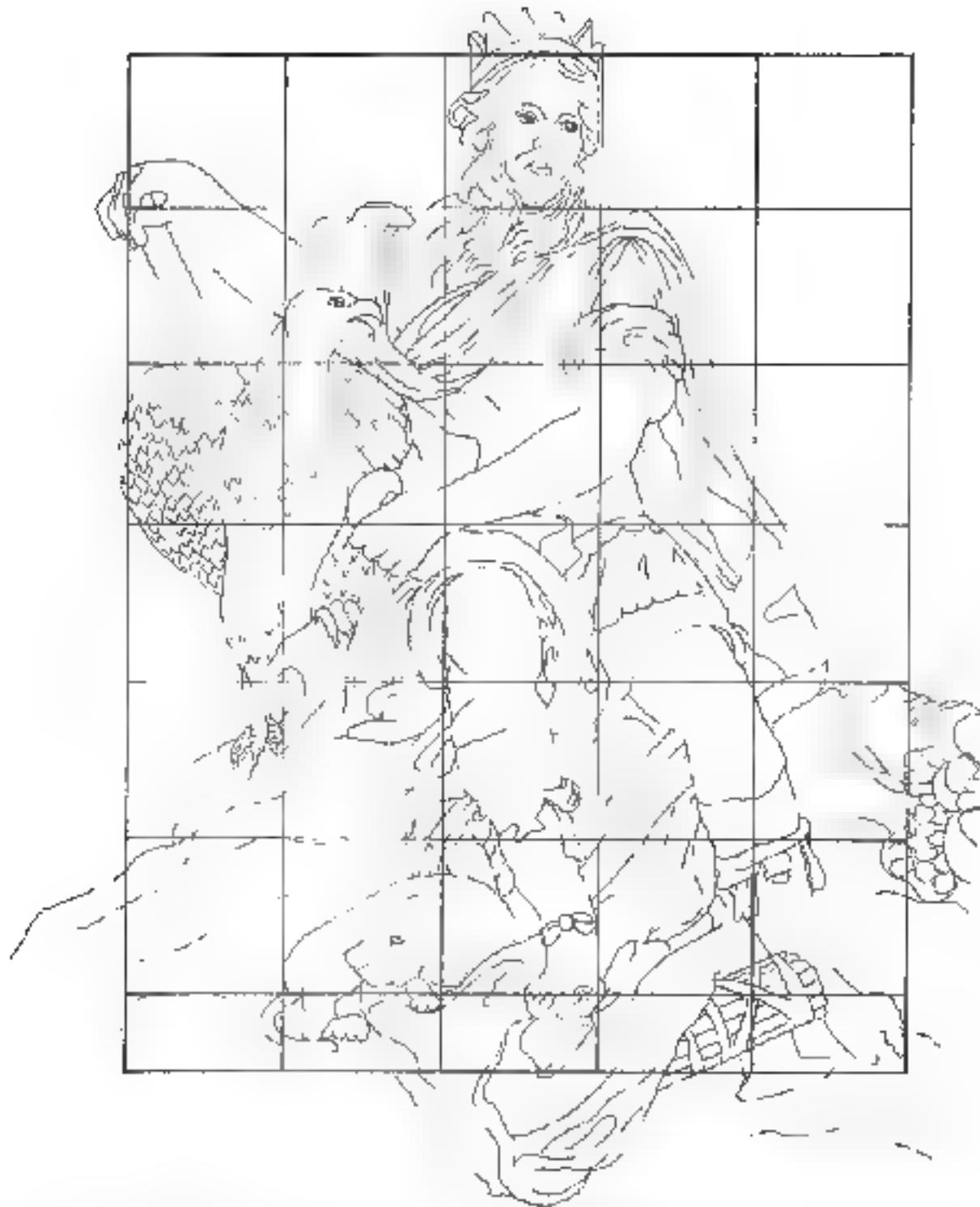
Il volto risulta proporzionale secondo le regole auree. In particolare, l'altezza totale del viso è in relazione aurea alla distanza fronte-naso, il numero aureo si ritrova, ancora, fra la distanza fronte-naso e quella tra la fronte e gli occhi ($AB/AC = AC/AD$); infine la distanza fronte-occhi è uguale alla distanza naso-mento ($AD=CB$) (tab. 25).

Lo studio dello schema compositivo ha messo in risalto la presenza di linee oblique e di linee curve. L'inclinazione dell'arto superiore sinistro realizza una curva che si contrappone a quella dell'arto destro. Le due curve anche se acute che sembrano congiungersi quasi a voler avvolgere la aquila.

La torsione del busto e l'inclinazione degli arti superiori realizzano la scultura il senso del movimento e del dinamismo. La torsione della testa si contrappone a quella del busto e all'inclinazione del braccio sinistro.

Si evidenzia, inoltre, la presenza di tre rette parallele: l'inclinazione dello scettro è parallela a quella della gamba sinistra. Le gambe sono piegate in modo da far convergere le rette proiettanti nel punto F'. Il cane accovacciato, le pieghe del panno giù in basso e attorno alla gamba destra generano dei movimenti a spirale con andamento contrapposto.

La composizione è, pertanto, caratterizzata dal movimento che è reso convulso dall'interscursi di linee oblique, dalla presenza delle linee curve e, infine, dalla ricca struttura del serpentino (tab. 26).



Tav. 24. Studio delle proporzioni della testa del figlio di V. da Feltre. In tabella - rapporto della testa al capo
per le treo
 $m_{1,70} = \text{m} 2,08$
 $m_{\text{est}} = \text{m} 0,72$
mediana = 6 - misura della testa - testa = 0



Tav. 25. Studio delle proporzioni della testina de Genio a Vittoria Giulia. Le proporzioni auree basate sui numeri irrationali $\Phi = 1 + \sqrt{5}/2 = .61803398874989184$ e ψ risultano nella relazione notevole di $\psi : \Phi = 2\pi : 3\pi$. La distanza fronte-base AB A₁ = M₁ B₁ fra la testinella vittoria-giulia e quella fronto-eroe II AC A₂ = M₂ B₂ è la distanza fronte-naselli e seguente alla distanza naso-metople AE = C₂B₂ sempre = 2.



Tav. 26. Analisi della struttura composita della statua del Centauro di Villa Giulia. La presenza di linee nere, di linee curve e di un nuosso di serpenti caratterizzano la figura scultorea, la misurazione del busto e il movimento degli arti superiore e inferiore verso il movimento. Mot. a spicale con cardini che contrapposono le generazioni: busto pugile anti-nudo. Detta statua. Scala x 20

4.5 L'intenzionalità dell'artista

La cultura dell'artista in rapporto alla tradizione figurativa e lui precedente e contemporanea e in relazione al contesto socio-culturale di elaborazione dell'opera.

Dopo la figura di Giacomo Serpotta, nella seconda metà del XVIII secolo, spicca quella di Ignazio Francesco Marabitti (Palermo 1719-1797), la cui produzione scultorea si diffuse a livello regionale.

Ignazio Marabitti è considerato uno dei maggiori scultori siciliani, nonché l'ultimo importante caposcuola di bottega del capoluogo palermitano. Appartenente a una famiglia di scultori, si formò a Roma presso la bottega di Filippo della Valle, principe dell'Accademia di San Luca. A Roma fu probabilmente mandato da qualche Ordine religioso, si pensa l'Ordine dei PP. Cappuccini di cui faceva parte J. P. Angeo Serio, noto come benefattore del suo scultore. A Roma, risentì certamente dell'influsso di Bernini e dell'Algardi e di scultori francesi, come Le Gros, Monnot e Theodor.

Tornato da Roma, lo scultore si recò a Siracusa dove lavorò insieme con Giovan Battista Marino. Dopo aver lavorato a Siracusa, aprì una grande bottega a Palermo (in piazza S. Onofrio) frequentata da molti allievi, ricevute molte incarichi sia da parte del clero che da aristocrazia.

Anche in Sicilia, nell'ultimo decennio del '700, risente del rinnovamento culturale e sociale che originerà anche se con leggero ritardo lo stile neoclassico.

Tra il terzo e il settimo decennio del '700, la committenza che richiede le opere scultoree e di decorazione ornamentale (soprattutto a stucco) è costituita dall'aristocrazia e dalla gerarchia ecclesiastica aristocratica. Anche per gli scultori e i marmorai esisteva il sistema della corporazione che regolava lavoro e disciplina della bottega e, nella seconda metà del XVIII secolo, le associazioni di mestiere aumentarono considerevolmente,

accrescendo anche la loro potenza economico, sociale e politica.

La condizione sociale dell'artista siciliano tra il Seicento e il Settecento è, inoltre, decisamente migliorata in quanto gli artisti, pittori, scultori, anche essi iniziarono ad uscire dai confini regionali per svolgere un periodo di apprendistato a Napoli o a Roma nelle botteghe degli artisti generalmente legati all'Accademia di San Luca come fece I. Marabitti. Ciò consentì un accrescimento formativo dell'artista che, ora, è maggiormente partecipe dei suoi nuovi contenuti ideologici e del rinnovamento culturale e stilistico secentesco.

S'afferma la corrente artistica accademizzante di ascendenza romana che tende a rivalutare esclusivamente le sculture di marmo, mentre quelle in stucco sono meno apprezzate per la loro facile deteriorabilità.

Ignazio Marabitti divenne, nella seconda metà del '700, lo scultore ritrattista preferito dell'aristocrazia laica ed ecclesiastica che gli commissionava monumenti commemorativi di personaggi nobili quali desideravano celebrare il loro rafforzato potere sociale e politico. Lo scultore adottò lo stesso compositivo e temi iconografici della scultura romana che certamente risentono della sua formazione presso la bottega di Filippo Della Valle a Roma, senza però spezzare definitivamente i legami con la tradizione scultorea siciliana.

Nelle opere quali «La Cappella di S. Benedetto» (1760-1776), nel Duomo di Monreale (uso capitolare), l'autoritratto della «Gloria di San Luigi» (1763) nella Chiesa di Casa Professa a Palermo e «L'Immacolata» (1766), a tortilevo situato nella chiesa del Collegio dei Gesuiti a Trapani, I. Marabitti ripropone il medesimo schema compositivo con la figura del santo al centro, con ai lati angeli e putti, scolpiti con evidenza plastica e risultati cromatici, è evidente il richiamo dell'autore ufficiale dell'Annunciazione di F. Della Valle (Roma,

S. Ignazio) così come degli scultori francesi presenti a Roma.

La nuova tipologia composta da un torilievo fu introdotta in Sicilia proprio dal Marabitti, il quale si ispirò ad alcuni rilievi serpentinei a cornice musulmana (Giacomo Serpotta era il cognato di G. V. Tagliano la cui bottega è stata frequentata probabilmente dal Marabitti).²³

Il Marabitti si rifà, invece, al modello teonografico e compositivo del solo «Spasimo» di Raffaello conservato al Museo del Prado nel bassorilievo «Andata al Calvario» nella chiesa di San Francesco d'Assisi, Cappella dell'Ecce Homo, a Palermo, un tema teonografico adoperato da A. Gagini e ripreso poi da Giacomo Serpotta nell'Oratorio di Santa Cita. Da quest'ultimo il Marabitti si lascia influenzare soprattutto nella rappresentazione spaziale del bassorilievo e nei rilievi delle «Flagellazione» e «Deposizione» presenti nella stessa chiesa.

I monumenti commemorativi e i ritratti costituiscono la sua più importante produzione scultorea dalla quale ebbe maggior successo. Di verso sono, inoltre, le sculture ornamentali soprattutto quelle destinate a fontane: le due fontane di Mezzomarreale, la Fontana del Drago, del 1767, e la Fonte del Pescatore, del 1769, seguono le sculture della

Giusta e dell'Abbondanza (1760, modificata nel 1779, Palermo, Villa Giulia), poste attorno alla statua del Genio di Palermo e simili da un punto di vista compositivo alle sculture del Le Gros al Gesù di Roma.

Altra fontana è quella del fiume Oretto (1782, San Martino delle Scale), con la statua allegorica del Fiume inserita in un'edicola, sempre a Villa Giulia realizzata il putto che sostiene il dodecaedro, l'orologio solare di Lorenzo Federici (1783).

Altre opere che si vogliono citare sono: l'Armonia della Musica a piazza Castelnuovo (Palermo) e la fontana del Cavalo Marino (1780, Palermo, piazza S. Spirito).

Nelle opere degli ultimi due decenni, lo scultore accoglie nelle sue opere uno stile già molto vicino al gusto neoclassico arcadico e archeologico, realizzando dei e raffigurazioni linearmente nitide e armoniose, dai forte rilievi visivi.²⁴

Ignazio Marabitti lasciò validi discepoli proprio perché diede vita a una maggiore scuola di scultura della seconda metà del XVIII secolo; inoltre, la numerosa produzione di opere in questa sede non tuttavia citata dimostra ancora una volta che la sua bottega era molto attiva e frequentata da tantissimi scultori apprendisti.²⁵

Iconologia del Genio
di Palermo

Iconologia del Genio di Palermo

Il Genio di Palermo, misteriosa ed enigmatica divinità protettrice, rappresenta l'emblema, nonché la personificazione della città, le cui origini e il cui significato simbolico sono ancora incerti o, comunque, oggetto di studio e di diverse ed affascinanti ipotesi interpretative.

Il Genio (dal greco *ghenos*, che significa nascita e dal latino *genius*, connesso alla radice *gigno*, genere che significa «generare» ha, probabilmente, origini preromane, nella religione romana è considerato generatore di vita, un nume tutelare o *genius loci*, una sorta di «angelo custode» delle sorti delle famiglie e dei singoli. È plausibile che la lunga dominazione romana lasciò in Sicilia, in particolare a Palermo, tracce e ricordi del culto pagano. Anche nei miti tramandati da Ovidio, nel I secolo a.C., e Pausania, nel III secolo d.C., simboleggiava il *genius loci* o la metamorfosi della figura maschile.

Il suo significato sociale è quello, quindi, di un santo protettore della città, un simbolo civico e laico che si contrappone e coesiste a quello mistico e religioso (Santa Rosalia, patrona di Palermo). Rappresenta «l'identità popolare e le virtù civiche» quali la libertà, l'indipendenza, la creatività, la felicità dei palermitani «una presenza egemone e paternalistica nella quale si rispecchia lo spirito collettivo de la civitas».³⁰

Nella mitologia latina era uno spirito protettore per molti aspetti analogo al *daimon* greco. Similmente ai demoni greci, i Geni vivevano sulla terra,

navis sua ai mortali, i filosofi greci avevano assegnato per i demoni il ruolo di protezione degli uomini al momento della nascita e nel corso della loro vita e infine di condurre la loro anima nell'Ade.

La credenza romana nei Geni è debitrice, oltre che a questa concezione greca dei demoni, anche e soprattutto alla religione etrusca, anche se il nome Genio ha, come abbiamo visto, una origine latina. Gli storici hanno cercato, nel corso dei secoli, a scoprire quale età de la statua originaria (nata in epoca romana o più recentemente?) anche e soprattutto il significato simbolico del vecchio incoronato.

Una versione assolutamente leggendaria si ha agli inizi del '600 da Vincenzo Di Giovanni, il quale, riconegandosi probabilmente ad una antica tradizione popolare, scriveva che la statua del Genio fosse un dono di Scipione l'Africano a la città di Palermo come gesto di gratitudine per i soccorsi avuti durante la guerra contro Cartagine. Il serpente rappresenta lo stesso Scipione, in quanto la sua famiglia aveva un cobra per insegnare.

Alla tesi sostenuta da Di Giovanni si contrappone quella de Fazio: «La città di Palermo [ha questo] che in accarezzare i forestieri non ha paragoni né cede a nun'altra città, e sono così grandi le carezze, le accoglienze et i favori, che sono fatti, che fermando la loro abitazione, l'hanno ogni giorno fatta più bella, e maggiore. Di qui è avvenuto che i Palermitani dipingono Palermo in forma d'uomo con barba lunga et acuta, et in testa ha la

Corona Reale, et al petto ha un Serpe, che la succhia, et a piedi ha un Cesto pieno d'oro, et di fuori con questo motto "Palermo vaso d'oro, divora i suoi e nutrisce gli alieni".

L. Fazello spiezza, inoltre, la derivazione del Genio da una moneta antica.¹²

In una posizione neutrale, fra le precedenti opposte tesi, si pone l'Inveges, ma anche A. Veneziano, il Villabianca, Baronto Manfredi, il Mongitore.

M. Del Giudice fa cenno, nel suo libro, a tali simboli esoterici: «[...] con a più una Conca d'oro, dorizzoso deposito della più libera Amaltea, tenente in mano un Serpe, geroglifico per gli Egitti de' quattro Elementi, ed a lui come un segno di favorevol Natura». ¹³ C'è un chiaro riferimento al mito della ninfa Amaltea donatrice di abbondanza e della Sibilla Cumana (che fu chiamata Amaltea), madre pagana e fondatrice della città e dei suoi segreti e, inoltre, ai geroglifici egizi ovvero ai significati «arcani» di sapore ermetico ed occulto di provenienza egiziana o orientale, «diffusi in Sicilia probabilmente in seguito alle varie dominazioni (bizantine, arabe...) che si sono succedute nell'isola». ¹⁴ Alla Sibilla Cumana, personificazione della Grande Madre mediterranea, dotata di virtù profetiche, viene associato il Genio, il Padre pagano della città.

Del Giudice riporta alcuni simboli etoni: «l'elemento» acqua, la terra, il serpente che nasce dalla stessa conca d'acqua come del resto il Genio il quale vi mmerge piedi. L'acqua è l'elemento primordiale per eccellenza, da quale genera la vita. La divina entità pagana della terra e della città, le cui virtù sono magicamente protette dalla pagana Sibilla, possiede, quindi, anche significati esoterici.

Del Giudice scrive che il serpente del Genio è simbolo dei quattro elementi (acqua, aria, terra, fuoco) ovvero delle energie primordiali dalla cui combinazione alchemica deriva ogni cosa visibile in cielo e in terra. Ma in qualche momento storico e dogmatico si afferma il simbolo dell'identità collettiva della città di Palermo caratterizzata, a sua volta, da

una geometria simbolica e archetipica (il quadrato quadripartito dal simbolico taglio a croce del Cassaro)? Non è casuale che il *genius loci* si affermi in un periodo storico in cui operano in città il pretore Pietro Speciale e lo scultore Domenico Gagini al quale, probabilmente, si può attribuire l'affermazione dell'immagine simbolica della civitas che sembra riprendere la figura del «gerio della Fortuna» che teneva i piedi in una conca d'acqua, facente parte dell'apparato dell'ingresso trionfale del re Alfonso il magnanimo del 1443.¹⁵

Siamo in un periodo storico in cui si afferma in Sicilia e a Palermo il Rinascimento e, quindi, il recupero dell'antico e dei simboli artistici di identità collettiva, generalmente pagani. Si diffusero, inoltre, nella seconda metà del Quattrocento, le doctrine ermetiche ovvero quel tipo di speculazione tra magia e filosofia risalente ai leggendari testi di Ermete Trismegisto (fondatore del «occultismo») che circolavano proprio a Palermo. Da l'ermetismo rinascimentale deriva anche la dottrina alchemica attorcigliata simbolicamente. Ed è intorno al 1470, periodo in cui operò a Palermo il pretore Pietro Speciale, committente di Gagini e rifondatore del Palazzo Pretorio, che si ebbe una trasformazione urbana, dogmatica e simbolica della «forma Urbis».

Nel 1489 i giurati di Palermo chiedono e ottengono dal re il privilegio di utilizzare l'immagine del Genio come loro sigillo (o stemma) ponendone «sopra» quella dell'aquila, sigillo del pretore. La misteriosa immagine, però, era stata adottata già da qualche anno anche negli apparati festivi e trionfali.

La città regia di Palermo era stata identificata dalla tradizione medievale con l'aquila, suo emblema araldico, oltre che simbolico. A questo vertù associato un simbolo segreto della città: il Genio. D'estate, in età vicereale, in varie città siciliane viene ripristinato il culto di eroi e dei antichi fondatori e patroni: per esempio, il Saturno-Eroe di Trapani e il «Don Eroe» di Noto; anche il Genio di Palermo, come vedremo, viene identificato con Saturno.

In seguito alla riedificazione quattrocentesca del centro civico della città (Palazzo del Pretore e a. l'ampliamento dello stesso nel 1553, si decise, nel 1596, dopo aver rinnovato lo scalone, di inserire qui la statua del Genio assembrando sculture di età precedente (il grande capitello con i bassorilievi è attribuito a Domenico Gagini e sembra anche la statua).

Nello stesso periodo si decise il taglio a croce del Cassaro che comportò la quadripartizione della città quadrata, le componenti, malche della croce, formata dalla via Maqueda e da Cassaro, si riferiscono a una ricongiaciazione della città tenice, a un segno di «benedizione» per ristabilire l'ordine cosmico dopo il caos e i mali passati e futuri.

Il tessuto viario arabo viene, dunque, geometrizzato imponendo l'ordine attraverso la croce viaria, segno apotropaico e propiziatorio. Nell'ideologia politico-religiosa di Palermo, la città s'identifica con l'immagine della Gerusalemme celeste: la città santa quadripartita con una piazza circolare al centro.³⁶ Al segno del cattolicesimo costantiniano nel tessuto urbano della città si contrappone il segno scultoreo del Genio, emblema e simbolo pagano voluto dalla municipalità: simboli religiosi e mistici e simboli laici e pagani convivono, quindi, da sempre nella cultura sicibana.

In un'immagine del frontespizio del *Gli Horti Hesperidi tributari* del 1690, si osserva il Genio che rende omaggio a Santa Rosalia. La protettrice religiosa è accostata al patrono pagano di Palermo, genuflesso davanti alla santa.

Vi sono altre incisioni, sui libri precedenti e successivi al testino del 1686, come per esempio quello del 1693 e del 1703, che testimoniano la pacifica convivenza delle due contrapposte figure. Addirittura in alcuni esempi di architetture effimeri eretti in occasione dei festini (in particolare in uno del 1703), il Genio di Palermo «s'innalzava al di sopra di una croce formata da quattro archi accostato dalle statue della Salute, dell'Abbondanza, della Pace e della Fermezza... il simbolo cristiano

della croce "sorregge" il Genio, simbolo civico e laico».³⁷

Quest'ultimo, inoltre, a piazza Garraffo, era originariamente fiancheggiato da due statue raffiguranti sante vergini palermitane di dimensioni molto più piccole rispetto a quelle del Genio che, estremista, aveva ed ha una posizione centrale e dominante nell'apparato scultoreo. Sembra, allora, che ci sia la volontà di celebrare la supremazia del nome eterodosso. Ma come è possibile? L'occultismo prevarica la tradizione cattolica? Un riferimento legato a influenze iniziatriche, a riferimenti simbolici e magici, radicati da sempre nel popolo palermitano, costituisce, pertanto, l'essenza invisibile e misteriosa della città, i simboli di antichi culti pagani, praticati nell'isola anche dopo l'affermazione della religione cristiana, rievocati nel Rinascimento e nel successivo periodo illuministico, diventano fondamentali per il sapere umano, per la conoscenza di sé e del mondo.

Un'ara pagana quella di piazza Garraffo ma con segni inequivocabili della mistica cristiana manifestazione, dunque, di una dimensione ambigua, «crofana», evocatoria in un periodo in cui in Sicilia si afferma l'inquisizione che condanna credenze e superstizioni contrarie alla conservazione della fede cattolica. Le due figure femminili (realizzate da Pietro de Bonitate e trasportate nel 1992) poste nelle nicchie laterali sono state indicate come sante vergini o come due protettrici di Palermo, una di esse presentava degli attributi iconografici: le spighe di grano e un cespino di frutta che potrebbero far supporre ad una personificazione allegorica dell'Abbondanza.

È difficile l'identificazione della seconda statuetta perché multiata dai suoi attributi caratterizzanti. Sicuramente la completezza delle immagini iconografiche avrebbe facilitato la lettura ideologica e simbolica del complesso scultoreo; non si è certo, inoltre, che le statuette, sin dall'origine, si trovassero affiancate al simulacro del Genio, si

dovrebbe pertanto chiarire a cosa provenienza e il periodo in cui vennero collocate in quel luogo, formando così l'ultimo marmoreo.¹³

Addentriamoci ora nel significato più profondo del Genio il cui nome a Palermo, come nell'antica Roma, doveva rimanere segreto per impedire che i nemici, conoscendolo, potessero appropriarsi di tutti i suoi poteri magici come afferma Antonio Veneziano. Il nome ha avuto, da sempre, valenza magica, ha un'origine animistica e divinatoria. La città è segnata dagli arcani e misteriosi oracoli e dalla presenza anamistica del *daimōn* locale *genus loci*, del dio totemico-ermetico con il doppio e complementare potere magico-protettivo e magico-oculistico.

Alla geometria della statua del Genio di Palazzo Pretorio (la circolarità della conca, il movimento spiraliforme del serpente, l'austera frontalità della figura) si associa quella della città: a forma urbana archetipica e mistica, il quadrato cruciforme.

Una perfetta coerenza tra testo urbano, fondato dall'ermetica Sibilla, e il successivo misterico simbolo civico con potere magico e benevolo.

In un manoscritto, forse della fine del cinquecento (scoperto da G. La Mancia) conservato presso la Biblioteca comunale di Palermo, si legge che «Genio è Saturno, dio del tempo, «padre de' tempi», padre degli «dei» e degli «uomini».¹⁴

Infatti, secondo Diodoro Siculo e altri eruditi antichi, le prime istituzioni siciliane sarebbero state costituite nell'antica «età dell'Oro» proprio ad opera di Saturno, il quale giunse nell'isola, vi depose la falce della fertilità precisamente a Trapani, dove qui si trova la statua di Saturno restaurata nel 1603) ed edificò il «castello Cromio», sul Monte Pellegrino, nella montagna da sempre sacra al popolo palermitano e nella quale si trova la «grotta di Santa Rosalia», luogo, anche oggi, oggetto di intensa venerazione da parte dei palermitani di qualunque ceto sociale.

L'interpretazione del Genio nel manoscritto pr-

ima citato, è pertinente alla comprensione della frase «*Panormus concia aurea suos devorat alienos nutrit*» incisa nella conca di Palazzo Pretorio, spiegata dai «Fazzino a Sciascia» nel senso che Palermo «divora i suoi figli e nutre gli stranieri».¹⁵

Una frase non molto felice se consideriamo che è stata posta proprio dal Senato nel Palazzo di Città. Si potrebbe supporre ad una posizione polemica nei confronti della Spagna ovvero che la generosità di Palermo è tale che consuma i suoi averi destinandoli ad altri che non siano i suoi cittadini.¹⁶

Ma sembra impossibile che l'oggetto dell'emblema della città fosse proprio l'irriconoscenza civica dei palermitani. Sembra più plausibile la seconda interpretazione, derivante da un manoscritto, che si riferisce al valore «iniziatico» del tempo, alla dimensione che oltrepassa la temporarità per arrivare ad un stato temporale eterno nel suo essere.

Il serpente che succhia al petto di Salurno, il quale lo nutre e lo accarezza, significa, secondo il manoscritto, che il «tempo è divoratore delle cose che a lui soggiacciono e da cui hanno origine», ma il tempo «riversa il paro straniero e immortale della mente» e anzi «col proprio sangue lo sostiene», e le opere «eroiche e degne d'eterna vita non solo non vengono divorziate dagli anni ma, piuttosto, consumano e divorzano i secoli e nel tempo eternamente si pascono d'immortalità».

Il simbolo laico delle virtù civiche è allora una raffigurazione del «Padre eterno», della divinità originaria, che trascende la stessa caducità del tempo per riferirsi ad una dimensione mitica e atemporale. La figura del Padre-tempo viene vista come potenza universale ed onorabile che, attraverso un ciclo di procreazione e distruzione, determina la continuità cosmica «tu nutri e accidi tutto ciò che esiste».¹⁷ Inoltre, l'identificazione con l'anima mundi (Conte di Rezzonico fa pensare che questo simbolo non sia soltanto l'espressione del tempo, ma anche come Colui il quale lo muove, «il Motore Immobile» (fig. 74).

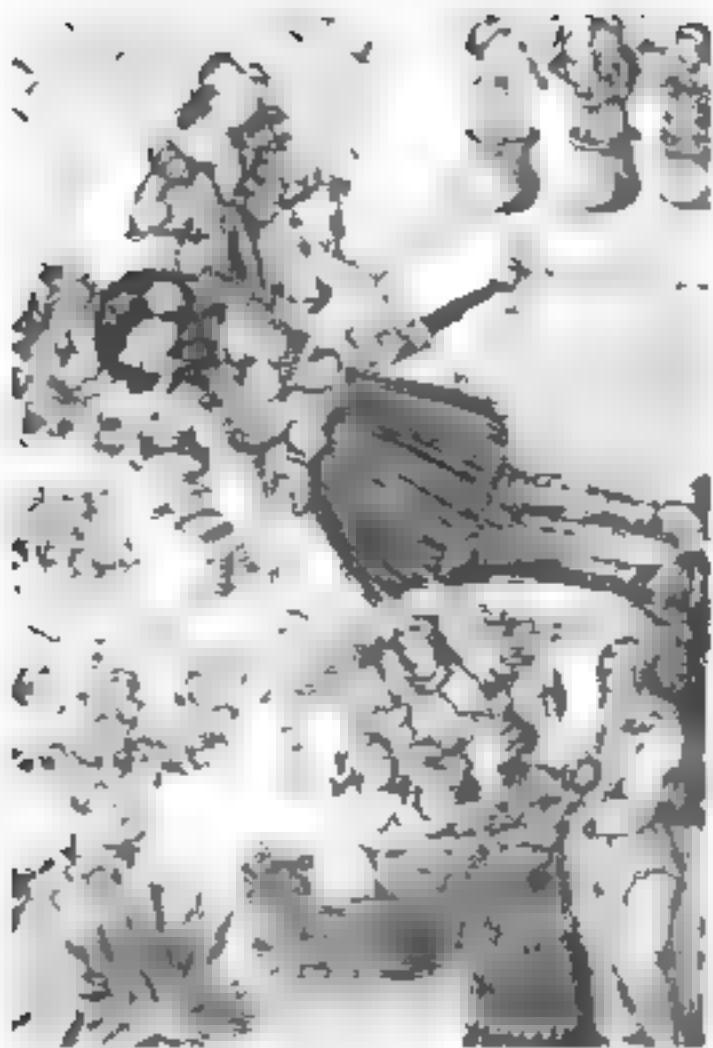


Fig. 74. Saturno che divorca i suoi figli e che viene spruzzato di acqua mercuriale. sotto: la rigenerazione nel bagno
Tractatus qui dicitur Thome Aquinacu de alchimia (1520)

Anche Athaniasius Kircher, il gesuita poliglotta che fu a Palermo e a Messina verso la seconda metà del Seicento, cultore di mitologia ed occultismo, fa notare che, presso i filosofi platonici, Saturno è la «mente suprema in cui risiede la luce universale e la provvidenza di tutte le cose» e che il tempo crea «la sorsa mente» perché ogni «ragione, impegno, animo» si acquisiscono col tempo. Il Genio è in esilio adora come «anima» e «mente», al vertice della gerarchia spirituale.⁴³

Elemento caratterizzante del Genio di Palermo, è la figura del serpente che si inserisce nella tradi-

zione romana del Genius ed è inoltre attributo di varie divinità (Igea, Esculapio, Dioniso e Giove), di eroi come simbolo della loro immortalità.

Il serpente, uno dei simboli più importanti dell'immaginario collettivo, rappresenta la trasformazione temporale, la fecondità, la perennità anche eterea. Il cambiamento della pelle a cui è soggetto ogni anno il serpente, fu considerato, presso gli antichi, l'immagine simbolica delle trasformazioni spirituali e fisiche dell'uomo.

Gaston Bachelard lega la capacità del serpente di «fare pelle nuova» all'immagine dell'uroboros, il serpente che si morde la coda, «la dialettica materiale della vita e della morte», un'immagine che rappresenta l'eternità e il concetto circolare del tempo: l'unità del tutto (il cerchio) che si sviluppa nella molteplicità delle trasformazioni cicliche per poi tornare sempre su se stessa (l'unione della coda con la testa) conciliando così l'apparente contraddizione tra l'uno e il molteplice.⁴⁴

Il serpente che si morde la coda diventa un attributo di Saturno a partire dal IV-V secolo a.C. L'eonografia del tempo, che nasce dalla sovrapposizione, avvenuta in epoca medievale, di due divinità Crono (padre di Zeus) e Chronos (il dio greco del tempo) verrà identificato, presso i romani, con Saturno e rappresenta l'immortalità e l'irreversibilità degli eventi. È il principio cosmico che si oppone al diventare dell'universo e viene spesso raffigurato nell'atto di divorare i propri figli.

Tale simbolo, ripreso con successo nel Rinascimento, è collegato alla rinascita del paganesimo promossa dal neoplatonismo di Pico della Mirandola e Marsilio Ficino che, insieme alla tradizione alchemica, faranno di Saturno la più alta manifestazione del pensiero.⁴⁵

Nell'alchimia, la «materia prima» è raffigurata come Saturno che divorca i suoi figli. Saturno è il primo dei quattro elementi, la terra; rappresenta il piombo da cui si genera l'oro della pietra filosofale



Fig. 75. La materia prima come Saturno che divora i suoi figli.
Musashiro 1702.

che è la Sapienza (nel Medioevo Saturno verrà identificato gradualmente con la Sapienza) (fig. 75).

«La conca d'oro di Palazzo Pretorio, dove il Genio Saturno bagna i suoi piedi, rappresenta il vaso achemico del la trasmutazione del passaggio dalla materia prima all'oro»¹⁴⁵

I serpente e l'acqua sono strettamente legati a Mercurio, l'agente trasformatore del procedimento achemico, la forza naturale attiva¹⁴⁶ (figg. 76, 77).

Saturno è un antico e divino Padre della Pietra Filosofale, è lo spirito cosmico; la pietra filosofale è raffigurata spesso come ermafrodito: «de resto il Genio raffigura un uomo che allatta, una figura ambigua nella quale sono compresenti il maschile e il femminile»¹⁴⁷. «L'androgino è una delle più frequenti figure dell'alchimia e del pensiero ermetico che simboleggia l'unione dei contrari, l'ermafrodite achemico deriva, nella mitologia classica, dalla unione di Ermes e di Afrodite, oltre che da mito platonico dell'androgino primordiale»¹⁴⁸.

L'ermafrodito alchemico è tra le *coniunctio oppositorum*, presenti nelle opere scultoree, quella che raffigura più emblematicamente la congiunzione degli opposti. La maggior parte delle divinità cosmogeniche sono di natura androgina.

«Ermafrodito» significa, per l'appunto, un uno degli opposti che rinvia a una condizione primitiva dello spirito. Nella filosofia medievale il Reb è ermafrodito (simbolo della quaternità, la pietra filosofale che unisce in sé due cose: la natura maschile e la natura femminile) ha una parte signifi-

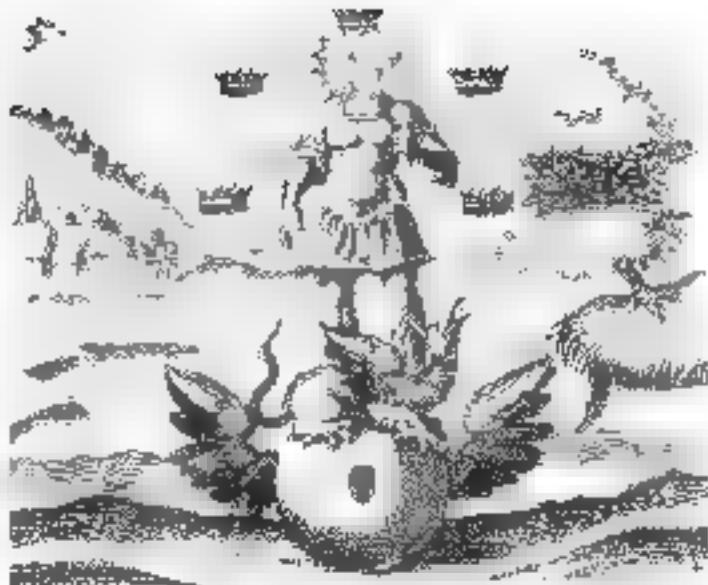


Fig. 76. Mercurio come ermafrodito scel-tuna (Rebis), che sta in piedi sul suo tuteludo. Mylius, *Philosophia reformata* (1622).

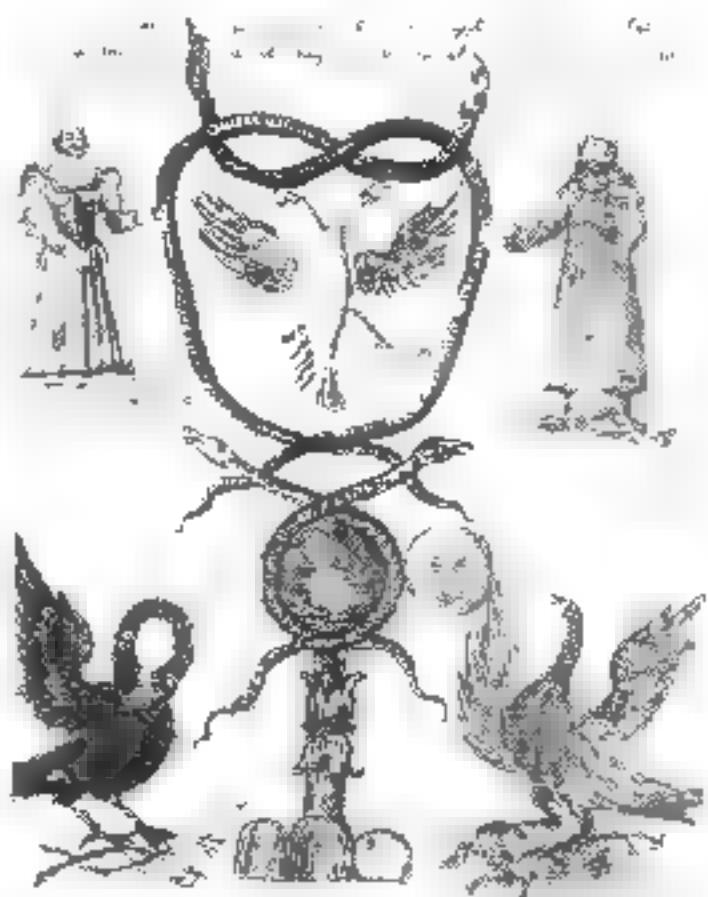


Fig. 77. Il Mercurio che nel processo unisce le coppie dei contrari. *Figurarum aegyptiarum secretarum* XVI. sec.

cativa, così come nella mistica cattolica si parla di androginità di Cristo.

La problematica dei contrari ha una sua parte grande e decisiva nell'alchimia, poiché questa conduce, nella fase ultima dell'opera, all'unione dei contrari nella forma archetipica dello *heros gamos*, delle «nozze chimiche», in cui i contrari supremi nella forma del maschile e del femminile come dello *yin* e dello *yang* cinesi si fondono in un'unità che non contiene più opposizioni (figg. 78, 79, 80).

I principi attivo superiore e quei lo passivo ed energetico coesistono nello stesso essere, descritto come ermafrodito, la relazione complementare dei due principi garantisce l'esistenza del universo.

E principio maschile, fecondante e attivo, e que-

o femminile, fecondabile e protettivo, convivono in una dualità dinamica nel microcosmo dell'uomo ma anche negli eventi cosmici e storici.

L'ordine cosmico è sempre il risultato di una contrapposizione tra un pensiero ordinante e una realtà soggetta al continuo cambiamento, al caos, ma che ha in sé la potenzialità creatrice, l'energia che, guidata dal principio ordinante, costituisce il motore della vita. Il microcosmo della vita interiore dell'uomo ricco di imporsi, così come l'universo stesso, sono soggetti a cambiamenti improvvisi, a crisi che possono causare un ritorno al caos. Ecco perché i due principi sono in stretta relazione e in un continuo dinamismo evolutivo. I racconti mitologici descrivono sempre il passaggio da una situazione di caos ad una di ordine e di regolarità cosmica.



Fig. 78. Il filius a raz in funzione di ermafrodito. *Rosarium philosophorum* (1550).



Fig. 79. L'ermafrodito incircuito. Dal manoscritto: *Tractatus qui dicitur Thomas Aquinatus de Iacobita*, 1520 ca. -coda Biblioteca dell'Università.

L'altra coincidentia oppositorum è individuabile nella sostanza primordiale per eccellenza l'acqua. L'elemento fluido associato alla figura del Genio (la conca, le fontane, la fonte del Garraffo) simboleggia la sorgente della vita cosmica da cui sgorgano tutti gli opposti. Nell'acqua divina si equivalgono due principi, uno attivo e uno passivo, uno maschile e uno femminile che costituiscono l'essenza della forza creativa in una perenne, ritmica ed alchemica alternanza di vita e di morte¹⁰ (fig. 81).

La figura del Genio evoca, inoltre, i archetipi del senno e dello spirito anche nel suo significato procreativo.¹¹

Il Vecchio Saggio appare come mago, medico, sacerdote, maestro, professore, nonno, o persona autorevole. Egli rappresenta da un lato sapere,



Fig. 80. La fontana di vita come fons mercurialis
Rosarium philosophorum 1550

d'accortimento, riflessione, saggezza, prudenza, intuizione; dall'altro anche qualità morali, come benevolenza e sollecitudine, espressione del suo carattere «spirituale». Tutti gli archetipi, oltre a un carattere positivo, favorevole, chiaro, rivolto verso l'alto, hanno pure un carattere rivolto verso il basso o parte negativo e sfavorevole, in parte eterno. L'archetipo del Vecchio Saggio non fa eccezione.¹²

È evidente, nella figura del Genio, il riferimento a un significato più occulto e misterico che reale, ma quelle influenze iniziatiche che non hanno mai cessato di esistere a Palermo.

L'occultismo è, infatti, sempre esistito nella cultura siciliana, così come trattati di alchimia sono stati redatti da aristocratici e curiani.

Lo stesso Pietro Speciale, pretore di Palermo, rifondatore del Palazzo Civico e de la civitas, era uno studioso di alchimia a tal punto da possedere

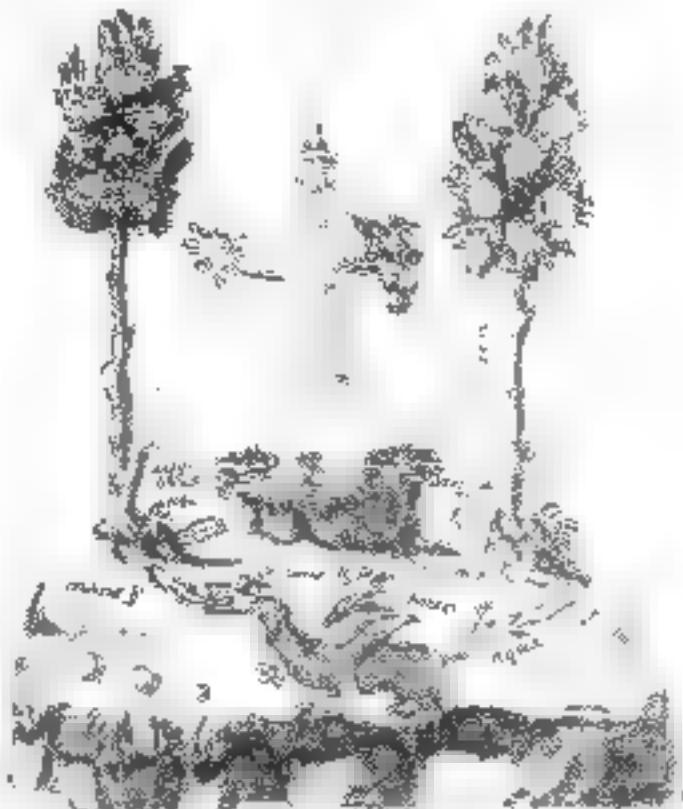


Fig. 81. Ermatrodito incornato, come unione di re e regina tra l'albero del sole e quello della luna.
Tratto da un Encyclopédie di Scritti ermetici (Parigi, XVII sec.)

«un'encyclopédie de molti trattati di questo antico e santo filosofico-esoterico». ¹⁴

È una pura coincidenza che il simbolo civico di Palermo (posto nel Palazzo Pretorio e nei vari altri siti della città) possieda simboli alchemici? Quasi a confermare una coincidenza è l'ulteriore presenza di simboli esoterici all'interno della settecentesca Villa Giulia, il cui impianto perfettamente geometrico, con al centro l'orologio solare costituito dal dodecaedro sorretto dal puttino, sembra «simboleggiare il «viaggio mistico» degli alchimisti o quello simbolico dei massoni nel loro itinerario misticico» (la massoneria si diffuse in Sicilia nel Settecento). ¹⁵

Il dodecaedro simboleggia «la quinta essenza» e, percorrendo il viale che dall'ingresso della villa (lato mare) conduce al dodecaedro (posto al centro, ritroviamo, all'estremità opposta rispetto all'ingresso, il Genio, opera di Ignazio Marabitti, risalente al 1778. La statua riprende la simbologia arcana ed ermetica del dodecaedro, è l'espressione e catalizzatore energetico di soprannaturale, il zumo di vino). ¹⁶

Sempre nel 1778 il tessuto urbano della città viene segnato da un altro taglio a croce (i cosiddetti Quattro Canti di Campagna) meno simbolico del precedente, ma che comunque, non a caso, coincide temporalmente con il progetto di Niccolò Palma della Villa, un microcosmo, oltre che un mandala, con le due fontane principali che aiudono a significare non divulgabili quella del Genio con i suoi geroglifici ed emblemi, e quella con il dodecaedro avente una natura alchemica, corrispondente all'elemento invisibile dell'etere, al quanto elemento che riassume e origina gli altri quattro elementi (fuoco, acqua, terra, aria).

L'etere, in alchimia, è il composto principale della pietra filosofale.

La geometria della villa è basata sulla figura quadrata e sulla sua rotazione, per gli alchimisti e gli ermetici, il quadrato, sormontato dalla croce, simboleggia la pietra filosofale. La croce, nella vi-

a, è presente, ed è costituita dai due viali principali passanti per il centro geometrico del quadrato.

Nel quadrato è inserito il cerchio: due figure geometriche antitetiche, in quanto simboli rispettivamente delle terra e del cielo, dell'umano e del divino (unione degli opposti). Il quadrato rappresenta anche la sintesi dei quattro elementi.

Nella planimetria della villa ritorna ancora il quadrato quadripartito e il punto d'intersezione dei due assi perpendicolari coincide con il *mundus*, l'asse dell'universo, una costante delle rappresentazioni spaziali e cosmologiche di carattere sacro. I due assi principali perpendicolari (il cardine e il decumano, rappresentano, rispettivamente, il cardine e il tragitto del movimento solare che culmina nel punto centrale d'intersezione, là dove si trova l'orologio solare progettato dal matematico Lorenzo Federici).

Il quadrato, strettamente legato al culto della croce, possiede, no, un potere apotropaico, lo stesso potere che possiede il Genio. Quest'ultimo possiede alcuni geroglifici ed emblemi. Il simbolismo esoterico dei geroglifici era comprensibile a coloro i quali lo padroneggiavano (gli iniziati), mentre per tutti gli altri era impenetrabile perché veniva celato il suo significato «divino» (materia prima, rivelazione), e forze cosmiche in cui sono insite le geometrie occulte della natura.

L'iconografia alchemica (comparsa nel primo Seicento) rappresenta l'unione iconologica di due aspetti fondamentali della cultura europea del '400 e del '500: la rivelazione dei miti pagani e la ricerca filologica-umanistica dei geroglifici.

I due geroglifici nell'opera scultorea del Marabitti sono: la triquetra con la significativa scritta «PANORMITAN» e il Genio.

La triquetra, per i romani, triskele per i greci, è un antico simbolo religioso orientale che successivamente divenne il simbolo più diffuso della Sicilia. Raffigura una testa gorgonica con quattro serpenti al posto dei capelli, con due ali sovrapposte

a tre gambe piegate. I serpenti talora sono sostituiti da spighe di grano che richiamano la dea Gerere, simbolo della fecondità.

Il simbolo della Sicilia è permeato di significati mistici e occultistici. «esso è il tre racchiuso nell'uno e l'uno distribuito ne tre» i tre, numero mistico della perfezione, ha un'origine misterica.¹⁶

L'immagine della Medusa ha un valore magico-sacrale e una funzione apotropaica. Il triscele costituisce una sorta di talismano ed è un antico simbolo astrologico con valore esorcistico (la Medusa) che protegge l'isola e le sue sacre divinità etniche (Gerere, Grande Madre, Terra-Natura) innamoratamente legate alla fertilità e alla fecondità della terra.¹⁷

La triquetra è, per la sua forma geometrica, un triangolo inscritto in un cerchio - un archetipo geometrico e numerologico; deriva dalla svastica, un simbolo orientale magico-religioso rappresentante il movimento solare, le quattro direzioni cosmiche e la quaternità.

Ricompare, nuovamente, nella svastica, la simbologia del cerchio e del quadrato, figure archetipiche che possiedono principi ordinatori e di armonia cosmica, divina, antropomorfica, zomorfica.¹⁸

Il cerchio e il quadrato sono figure geometriche che, quindi, ritroviamo più volte a Palermo e in Sicilia nel impianto originario urbano (a sua volta quacquarelliano), nei Quattro Canti o «Teatro del Sole», il centro microcosmico e anima della città, nell'impianto planimetrico di Villa Giulia, nel simbolo stesso della Sicilia. L'immagine della triquetra e quella del Genio simboleggiano, inoltre, l'unione del principio femminile e del principio maschile della vita, che rappresenta uno degli scopi dell'alchimia. L'unione dei due principi li riuniscono anche all'interno del Palazzo Pretorio qui si scorge la triquetra con Cerere in una parete dello scalone che conduce alla statua del Genio.¹⁹

Gli emblemi della fontana del Genio di Villa Giulia, il cui significato è, invece, divulgabile sono: l'aquila (la regalità), il cane (la *Fidelitas* pa-

ermitana), i serpenti (interpretato come prudenza nell'epigrafe del poeta palermitano G. Delfino), è, inoltre, presente una cornucopia, simbolo di abbondanza.

L'opera del Marabitti rappresenta, quindi, le virtù e la magnificenza della città. Il Genio, incoronato, vestito con un'armatura romana e con uno scettro in mano (simbolo regale), con un aspetto meno severo rispetto alle statue precedenti e con un'eleganza tipica dello stile neoclassico, ha vicino un fucile littorio (simbolo di potere e di autorità).

La statua raffigura un sovrano che ostenta con ferocia e dignità il suo potere simboleggiando le virtù e l'autonomia del suo cittadino. L'iscrizione in latino «PRIMA SEDES CORONA REGIS ET REGNI CAPUT» indica il ruolo di Palermo, città capitale, una città accogliente e altruista forte e prudente, che sa elargire la vita e la felicità senza farsi mai sopraffare dal male perché ampiamente e magistralmente protetta da forze mistiche ed occulte.

Il Genio-Saturno a Villa Giulia viene abbigliato da sovrano, così come il re Ferdinando IV, in una festa svolta a Palermo il 20 agosto 1799, si mostrava in abiti d'Saturno: una evidente intercambiabilità di ruoli, quindi, e di simbologie sottese. Nella piazza Fieravecchia, il Genio-Saturno sostituisce la figura di Cerere oggetto di un profondo culto nell'isola (si veda il capitolo 3°).

Le due figure (Cerere e Saturno) sono legate sia sul piano mitologico (Saturno generò una figlia di nome Cerere che, in Sicilia, riuscì a procacciarsi onori divini) sia sul piano simbolico, in quanto entrambe immagini di fertilità, di abbondanza, di procreazione.²⁰

Lo spazio triangolare della piazza - nella quale la fontana diventa il fulcro e luogo prospettico degli assi viari principali destinato originariamente al mercato feraveteris -, venne consacrato dalla presenza di queste due divinità legate all'agricoltura e alla fecondità della terra, del resto, in uno spazio urbano destinato al mercato non potevano

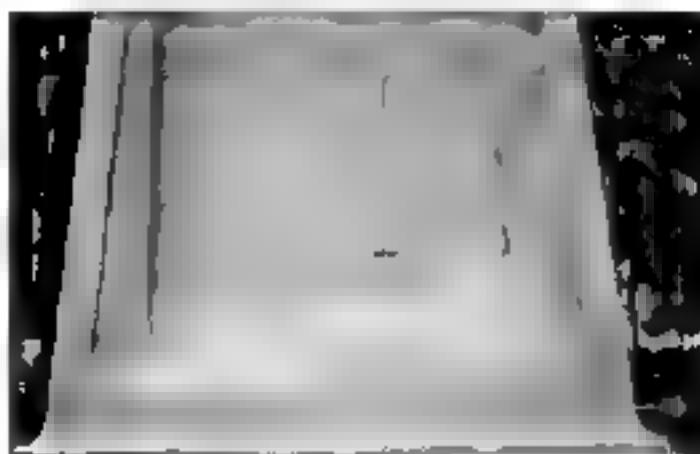
non esserci che queste due figure culturali il cui ruolo era chiaramente proprietario, in modo da garantire la buona riuscita del raccolto e delle attività produttive e la proficua compravendita dei prodotti di prima necessità.

Nel periodo risorgimentale, dal 1820 in poi, la statua del Genio nella piazza Fieravecchia (denominata successivamente piazza Rivoluzione), diventa il simbolo del desiderio palermitano di libertà ed emancipazione dal dominio borbonico.

Già nel 1773, anno in cui si verificarono a Palermo delle rivolte popolari contro il viceré, marchese Giovanni Fagiano di Aragona, il V Ilabianca riferisce nei suoi diari: «la povera statua del vecchio Palermo, [...] può darsi essere stato il vero bersaglio dè co.p. de detti cartelli. [...] D'erro il primo tumulto comparsi essa statua vestita di Ciamberra divisa con parrucca, cappe lo e armata di una spada» essa affermava la sua sovranità. E se al terrore strano di tre giovani, veri e non veri colpevoli dopo quel tumulto appariva coperta di «gramaglia (abbio da lutto) di neri panni», voleva piangere insieme al suo popolo una giustizia che non colpiva i veri principali «rei». «Le bessie maggiori sono state le mercatate strofinata e n volto». Come se il Genio fosse responsabile dei pessimi commestibili che impunemente obbligava «i suoi figli» a mangiare, e quando «una fitta bassaiola di fichi lo prendeva di mira», aveva tutta la ragione di riconoscersi coperto di tanto disonore per la vigliaccheria nella quale i palermitani erano caduti alla tirannia del governo e all'incapacità del Senato.¹⁰³

Diversi episodi riguardano la piazza della Fieravecchia alla storia del Risorgimento siciliano. Il 12 gennaio 1848 — epica giornata che diede inizio alla rivoluzione — venne scelta come piazza d'armi la Fieravecchia, attorno alla fontana fu improvvisato un quartier generale. La bandiera tricolore, posta sulle braccia del Genio da Giuseppe La Masa, rimase qui per tutti i sedici mesi dell'insurrezione siciliana. Nel monumento a Giuseppe La Masa

stato nel Giardino Garibaldi a Palermo, è visibile un bassorilievo raffigurante la piazza della Fieravecchia, prima del 1860, in cui si può osservare una delle rare rappresentazioni del prospetto laterale del palazzo Naselli Flores, prospiciente la piazza (figg. 82, 83).



Figg. 82-83. Monumento a Giuseppe La Masa nel Giardino Garibaldi a Palermo e particolare del bassorilievo raffigurante la Piazza Fieravecchia nel 1860.

Il Genio di Palermo assistette il 27 gennaio 1850 all'arresto e alla fucilazione, per ordine del nemico borbonico, di sei patrioti (fra cui lo studente Niccolò Garzilli) che volevano ostacolare la restaurata tirannide borbonica. Ancora oggi sulla facciata di Palazzo Scavuzzo è murata a lapide che ricorda questo triste episodio. Come se non bastasse, il governo borbonico volle togliere al palermitano anche quel poco che gli rimaneva della libertà: il simulacro, il vecchio Palermo considerato come un vero e proprio nume tutelare.

Nel 1852 il Genio di Palermo fu preso di mira dai governatori della città. Per ordine del nobile don Carlo Filangeri principe di Salmano, allora luogotenente in Sicilia, la fontana fu distrutta e la statua fu rimossa e conservata, quasi imprigionata, in uno dei magazzini del senato, allo Spasimo.

Nella Guida di Gaspare Palermo si legge, in una nota, che ciò si rese necessario «onde ingrandirsi la piazza»¹⁰²: questa è, probabilmente, la motivazione ufficiale che servì a calmare gli animi dei palermitani che, per prudenza, non diedero luogo a manifestazioni di malcontento, anche se non approvarono sicuramente tale provvedimento ma preferirono attendere pazientemente l'ora della riscossa.

L'4 aprile 1860 la Fieravecchia, luogo sacro ormai agli eroismi del popolo palermitano, viene scelta ancora una volta dai rivoltosi per la nuova sommossa capeggiata da Francesco Russo.

In mese dopo, il 27 maggio 1860, giornata memorabile per tutti siciliani, Garibaldi fa la sua prima fermata alla Fieravecchia dove compila quel proclama con quale dichiarandosi per la prima volta «Dittatore di Sicilia a nome di S.M. Vittorio Emanuele Re d'Italia», chiama alle armi tutti: comuni dell'isola per la conquista della desiderata vittoria.

Il 7 giugno 1860 il popolo liberò dalla prigione il Genio e dopo averlo condotto in trionfo, lo posizionarono su un piedistallo della Fieravecchia.

Nello stesso posto della distrutta fontana, fu costruita una base quadrangolare a gradoni per accogliere la statua, come si può vedere in una antica cartolina del tempo (fig. 84)¹⁰³.

Nel D'anno di Antonino Beninati leggiamo: «I facthimi della Fieravecchia hanno rivendicato un diritto usurpatò. Con tamburi, stanghe e corda, accompagnati da un popolo, sono andati a ripetere allo Spasimo la statua del vecchio Palermo [...] La gioia, l'entusiasmo nel vedere quella statua somigliava ad un delirio. Chi la baciava, chi la puliva con fazzoletti, gli evviva e battimenti assordavano le orecchie [...]»¹⁰⁴.

L'assetto definitivo della statua si ha nel 1898, in occasione del cinquantenario della rivoluzione dc 48. In questa occasione si svolsero in città grandi festeggiamenti e si inauguraroni sia il monumento equestre di Garibaldi, opera dello scultore palermitano V. Ragusa, nei giardini di via Libertà, sia la nuova fontana nella piazza denominata, dopo i 1860, «della Rivoluzione». La nuova fontana, inaugurata il 12 gennaio 1898, è stata probabilmente progettata dall'architetto Damiani A. Meyda, nominato ingegnere del municipio di Palermo nel 1872 fino al 1891¹⁰⁵.

E così il Genio di Palermo, in cima ad una roccia, «risorse» insieme alla città e seguitò ad essere oggetto di profonda adorazione del popolo che, in occasione di alcune feste religiose nonché, durante le elezioni politiche e nelle ricorrenze patriottiche più significative, adorna con entusiasmo la statua ponendo fra le sue braccia la bandiera tricolore come simbolo dei fasti popolari delle epiche giornate dc 1948 (fig. 85).

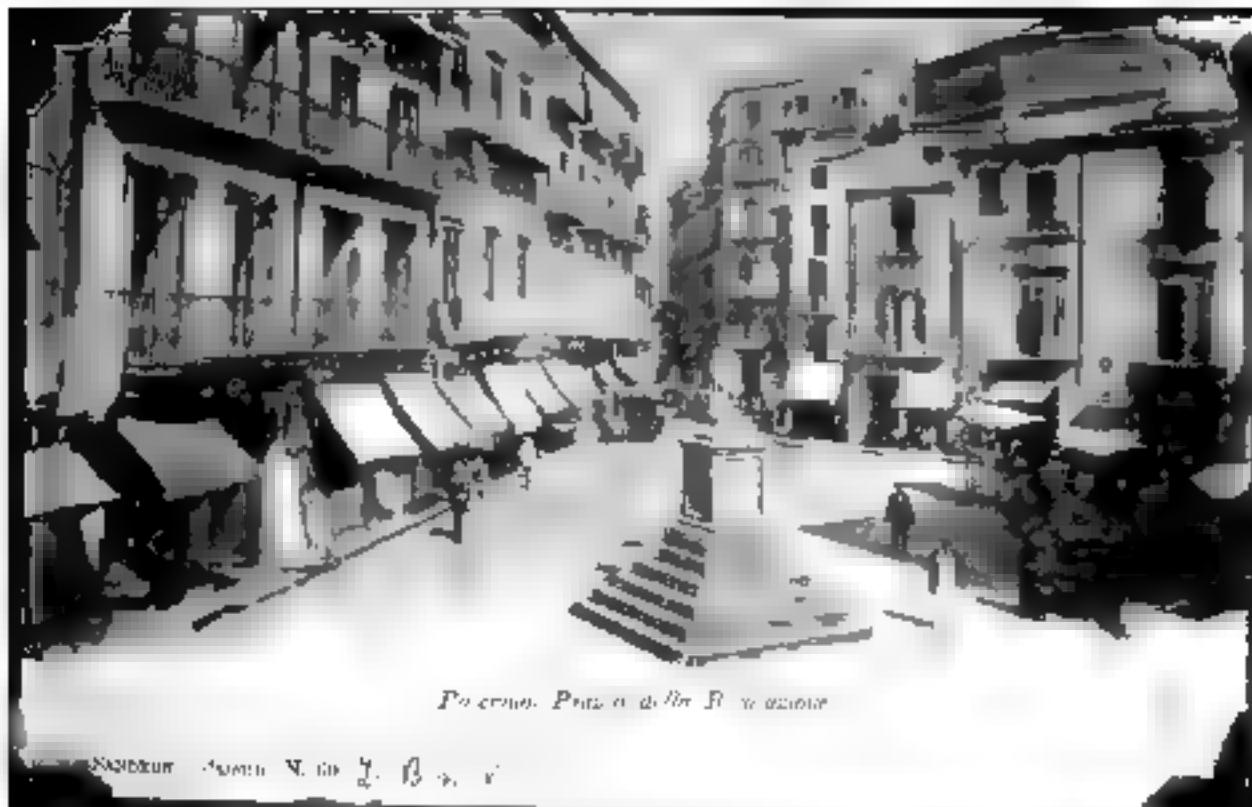


Fig. 84. La statua del Gettito posta su una base provvisoria il 7 giugno 1860



Fig. 85. La Piazza della Fieravecchia alla fine dell'Ottocento, a destra si vedono le palazzine esistenti prima dell'attuale Albergo Paradiso

Appendice

1. Intervento di restauro della macchina decorativa con figura del Genio di Palermo a piazza Garraffo

Il lavoro di restauro, effettuato dall'Assessorato Regionale BB CC AA. e PI. sotto la direzione della Dott.ssa Giulia Davì (Dirigente del Servizio per i beni storici, artistici, ed etno-anthropologici)¹⁰⁶ risalente ai primi anni '90, ha eseguito i seguenti interventi:

- preconsolidamento con soluzione di Paraloid B72 in Acetato di Celosio applicato a pennello.

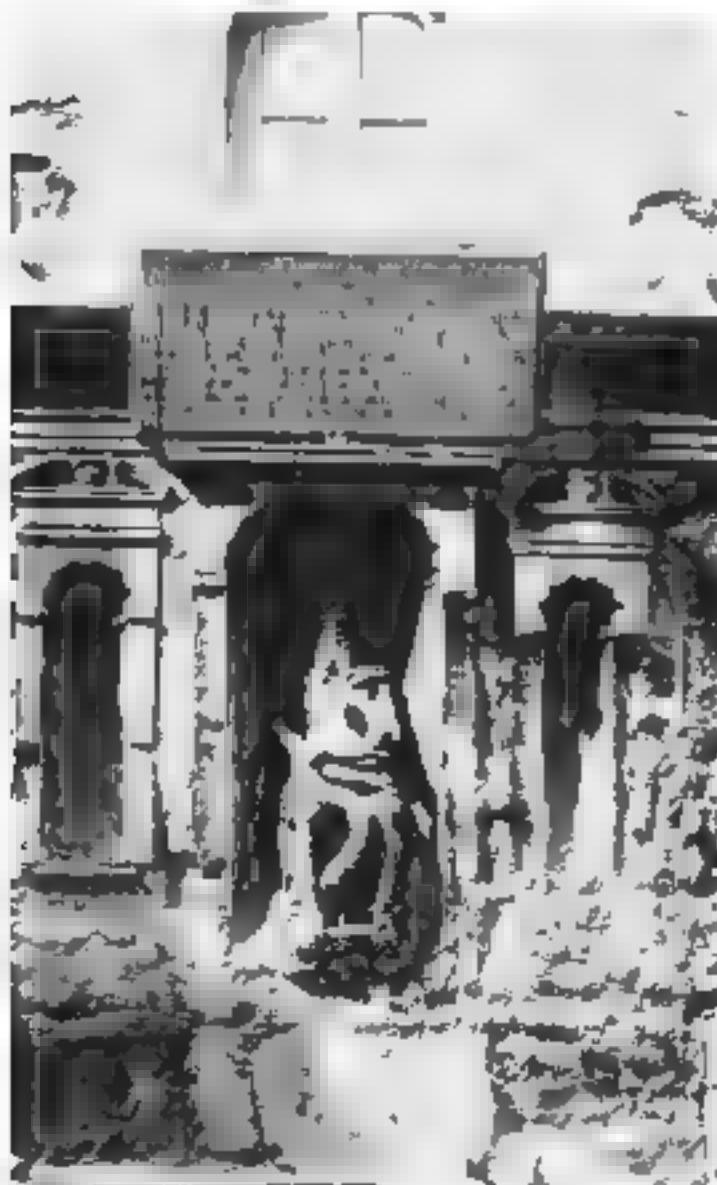


Fig. 86.

- rimozione delle croste con impacchi di polpa di carta e carbonato di ammonio discolto in acqua, con aggiunta di EDTA nella zona intonacata;
- trattatura a banchi;
- rimozione delle vecchie stuccature;
- consolidamento mediante impregnazione di silicea di etere;
- applicazione di resina siliconica protettiva e idrorepellente.

figg. 86-101



Fig. 87



Fig. 88.



Fig. 89.

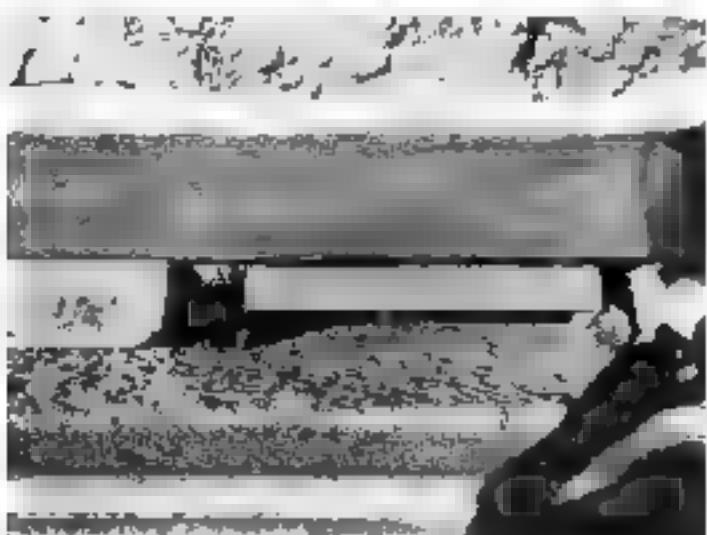


Fig. 90.

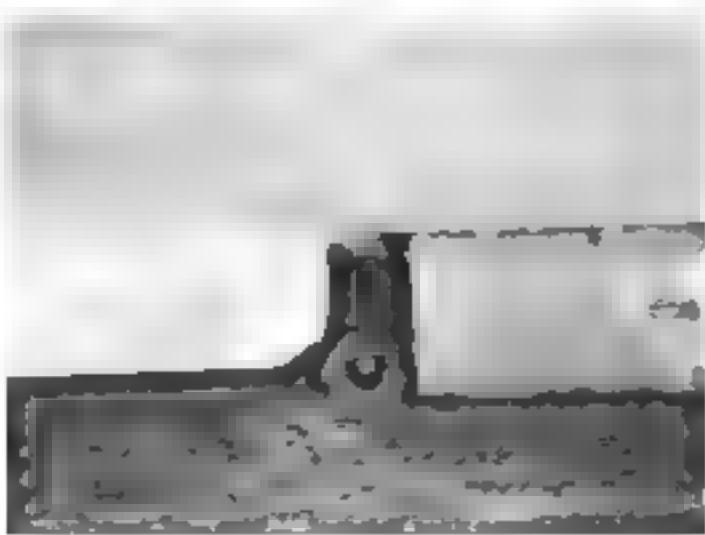


Fig. 91.



Fig. 92.

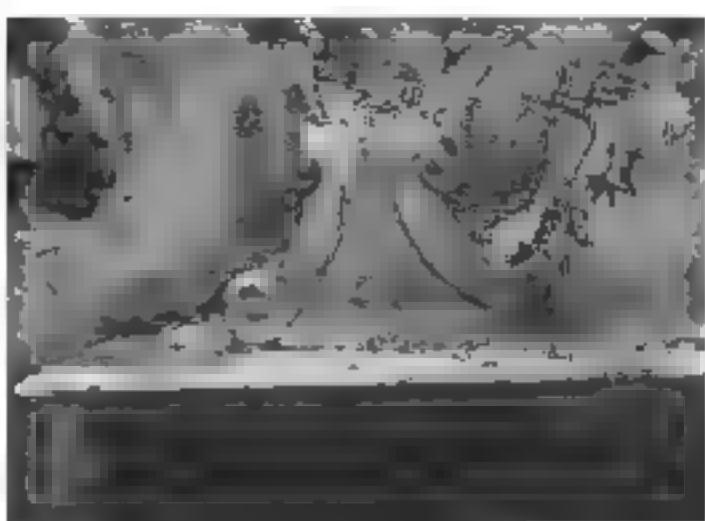


Fig. 93.



Fig. 94.



Fig. 95.



Fig. 96.



Fig. 97.

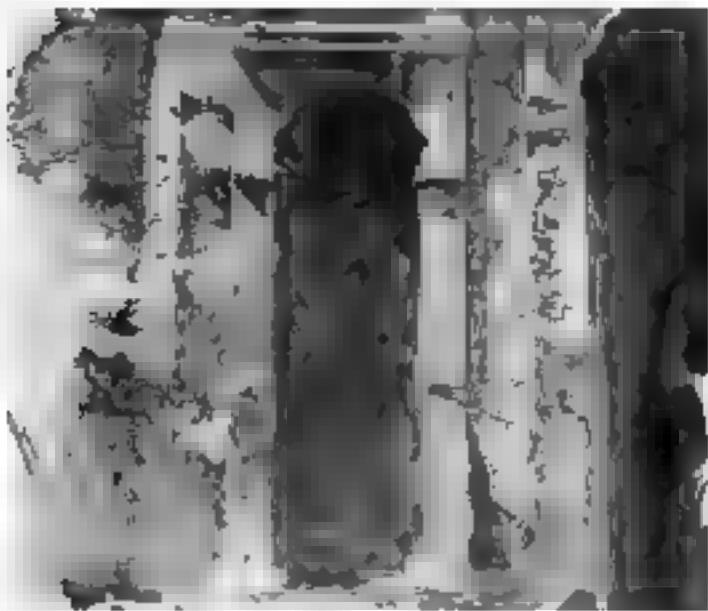


Fig. 98.

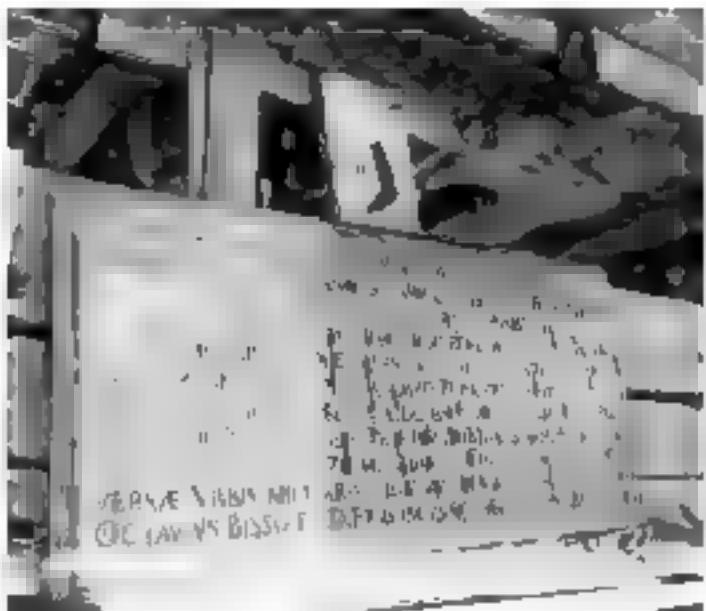


Fig. 99.



Fig. 100.



Fig. 101

Figg. 100-101 Immagini dell'apparato scultoreo de *Cenzo* a piazza Garibaldi prima del restauro effettuato nei primi anni '90 dall'Assessorato Regionale SIS. (AA e SA) Su tutte: una dell'Amministrazione Regionale dei Beni Culturali e dell'identità Siciliana Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Soprintendenza Beni Culturali e Ambiente di Palermo

Stato di conservazione attuale

Lo stato di conservazione odierno (2010) è il seguente: condizioni di avanzato degrado che si evidenzia nella presenza di croste nere, nelle diverse forme di alterazione del colore originario dovuto al deposito dei sali solubili, nelle abrasioni causate dall'acqua che, trovando dei percorsi preferenziali, trasporta i sali solubili i quali assorbiti dalla pietra, si cristallizzano.

Sono evidenziate inoltre: ossidazione dei perni metallici (che probabilmente servivano per integrare un nuovo piede della statua) e conseguente migrazione di ossido di ferro e di rame nel marmo corosante, presenza di lacune (il polso e il piede destro, parte della gamba destra, porzioni del piede sinistro), la parte inferiore del serpente, deterioramento delle cornici a causa di atti vandalici, residui di interventi precedenti (stuccature con materiali diversi, presenza di cemento grigio).



Fig. 102.

rileamenti in marmo; all'interno delle cornici righe orizzontali, assalte dallo sciacquo, mento del carbonato di calcio della struttura cristallina del marmo e dalla successiva migrazione e ricarbonizzazione in superficie, l'epigrafe sulla sommità risulta pericolante, superficie che decresceva a causa di sali e microrganismi, distacchi di materiale lapideo in superficie a causa del dilavamento, colature sulla gamba sinistra.

Necessitano, pertanto, un intervento di pulitura meccanica e chimica, di consolidamento per aumentare le resistenze meccaniche della pietra (quest'ultima appare, infatti, deteriorata e indebolita), di sterilizzazione e di ripristino delle parti mutilate.

Il marmo rosa è stato utilizzato nella parte soprastante, inferiormente è stato utilizzato un marmo colorato che si avvicina al colore del marmo rosa (figg. 102-107).

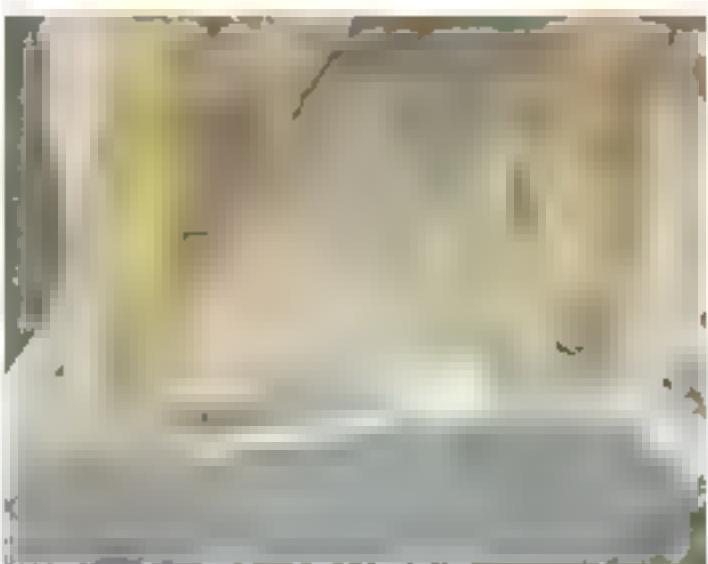


Fig. 103.



Fig. 104.

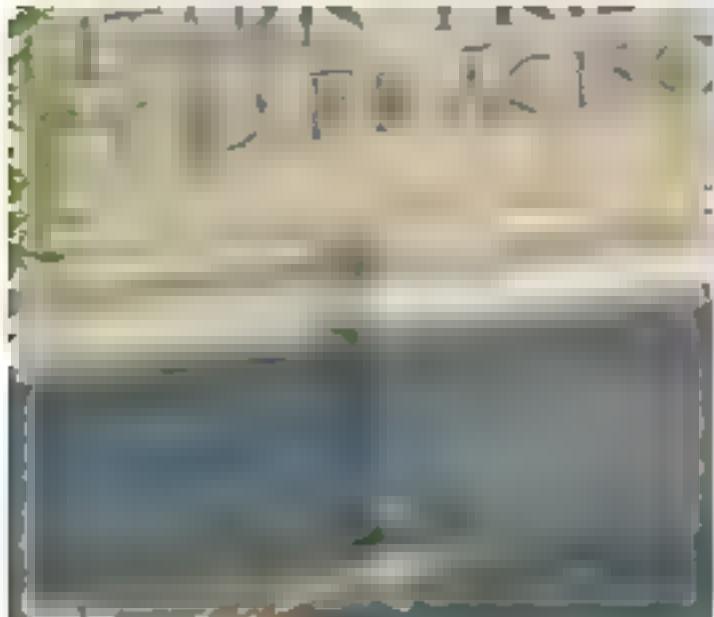


Fig. 106.



Fig. 105.



Fig. 107

Figg. 102-107 Apparato scutellare di *Gennaria piazzo* Capraffo, stato di conservazione attuale: si evidenziano eruzioni lesionali, incrementazioni disposte di ruote alle spirede, ecc.

2 Intervento di restauro della fontana del Genio a piazza Rivoluzione

Il restauro della fontana è stato effettuato nel 2003. Il progetto, redatto dall'ingegnere Francesco Vassalli, ha previsto il restauro degli elementi lapidei, della cancellata e la manutenzione dell'impianto idrico di adduzione e scarico.

Per il restauro degli elementi lapidei si sono avuti i seguenti interventi:

- disinfezione da colonia di microrganismi autoctoni e/o eterotrofi, mediante applicazione di brodo e successiva rimozione meccanica a impacco con uno o più cicli di applicazione;
- rimozione di depositi superficiali (coerenze, incrostazioni, concrezioni), mediante applicazione di compresse imbevute di soluzioni di sali inorganici, quali carbonato e bicarbonato di ammonio addirittura con EDTA;
- rimozione meccanica dei depositi solubilizzati, mediante pennellose, spazzole, bisturi, specilli;
- rimozione meccanica di scambi e/o pulire dro repellenti e di stuccature di interventi precedenti delle vasche con mezzi meccanici manuali;
- consolidamento di frammenti o parti distaccate, di fessurazioni e fratturazioni di materiale lapideo mediante soezioni di resina epoxidica;

- stuccatura e microstuccatura con malta idraulica delle fessurazioni, fratturazioni e mattonelle profonde;
- protezione superficia e degli elementi aperti, per il rallentamento del degrado, con polsilossano.¹⁶

Stato di conservazione attuale

Attualmente la fontana e la statua presentano, in alcuni punti, croste di diverso spessore, polvere e prodotti carboniosi derivanti principalmente dallo smog e, inoltre, si osservano muschi e licheni soprattutto sulla scoglio e in quelle parti della vasca che sono a contatto con l'acqua della fontana.

Si dovrebbero effettuare, pertanto, nella statua e nella vasca, interventi di pulitura, nello scoglio sarebbe opportuno l'utilizzo di diserbanti, prodotti chimici che agiscono come baciadi contro i microrganismi vegetali.

Per la presenza di muschi e di licheni è necessario, prima, rimuoverli meccanicamente a mezzo d'spatole e di altri strumenti e, successivamente, effettuare una disinfezione.

Nella canna la barra di ferro che circonda la vasca si dovrebbe rimuovere meccanicamente la ruggine, eseguire una pulitura con svernicianti, effettuare, qualora risultasse necessario, una cartavetratura di alcune parti e, infine, una protezione finale utilizzando dei prodotti a base di piombo e smalti opachi (figg. 108-110).

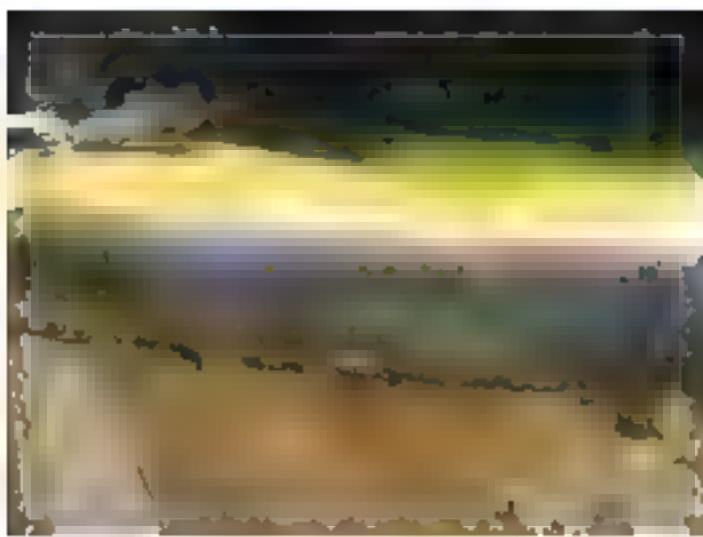


Fig. 108.



Fig. 09.



Fig. 110

Figg. 108-110. Fontana de' Gensi a piazza Rebolzone. stato di conservazione attuale, se necessario creare, polveri e gomidotti esistenti sui muretti e altri dettagli.

3 Lavori di manutenzione per il restauro delle emergenze monumentali e del parco statuario di Villa Giulia (maggio 1999)

Nel 1997 l'ufficio del Centro Storico ha redatto un progetto generale di restauro del parco statuario e delle emergenze architettoniche della villa: i lavori, iniziati nel 1997, si sono conclusi, in parte, nel mese di ottobre del '99.

Nella fontana del Genio, le tipologie di degrado più ricorrenti che sono state riscontrate, sono: un considerevole attacco biodegradogeno da microrganismi, accentuato dall'ambiente umido e ricco di spore dei giardini; depositi atmosferici più virulenti e più raramente depositi carboniosi e croste nere adesive; lesioni, fratture e rare decoesioni del materiale.

Il restauro conservativo non ha previsto alcuna integrazione o riconfigurazione delle parti mancanti.

Gli interventi effettuati sono stati:

- trattamento biocida sulla totalità delle superfici, realizzato con prodotto biocida stesso a pennello e rimosso con spazzole di saggina e acqua deionizzata;
- localizzata pulitura chimica con impacchi, emollienti su supporto di polpa di carta o silice microzzata, impacchi stesi unicamente in corrispondenza dei depositi carboniosi e delle croste nere allo scopo di ammorbidente;
- successiva rimozione delle croste ammorbidenti con bisturi e/o vibropercussore;
- pulitura aeroabrasiva sulla totalità delle superfici, mediante microsciacquatura di precisione, a pressione controllata, con ossido di alluminio;
- sigillature e microstuccature di lesioni, lacune, guasti, fori, etc., realizzate in modo da scongiurare infiltrazioni e stagni d'acqua e depositi di materiali, realizzate con malta di calce idraulica

ca ed inci (polveri di marmo di granulometria e colori differenti, che nelle insieme assumono una tonalità cromatica simile a quella del materiale capace circostante).

- localizzate consolidamento con prodotti a base di silicato di etile, nei casi di disaggregazione del materiale;
- trattamento preventivo con prodotto biocida in bente, teso a rallentamento di un futuro attacco biodegradogeno.

Al termine dell'intervento le superfici risalite trattate hanno conservato la levigatura e la propria patina e non presentano fenomeni di cristallizzazione, fatta eccezione per le parti già corrosive in profondità dall'attacco biodegradogeno (figg. 111-115).¹⁰⁸

Stato di conservazione attuale

All'attuale stato, la fontana del Genio evidenzia delle lacune, che non sono state volutamente integrate o riconfigurate durante l'ultimo restauro: l'alluce del piede sinistro e del piede destro, parte della corona, della targa con l'iscrizione in latino, dello scudo con il triscele.

Quest'ultima presenta, inoltre, delle evidenti lesioni che potrebbero causare il distacco di ulteriori parti.

La vasca presenta diverse macchie scure, dovute principalmente al discioglimento delle acque piuviane, si nota, inoltre la presenza di vegetazione nei due gradini della vasca, lo scoglio, al centro della vasca, è quasi completamente ricoperto di piante infestanti che invadono anche la targa marmorea, lo scudo e la cornucopia, raggiungendo talune parti anche la statua.

Si riscontrano, infine, depositi atmosferici più virulenti, (figg. 116-121).



Fig. 111.



Fig. 112.



Fig. 112.



Fig. 114.



Fig. 115.

Figg. 113-116. Fontano de Genio o Vetta fruttifera. Immagini del prima e dopo restauro effettuato nel 1997-1999 dall'Ufficio Centro Stanno dei Comuni di Palermo. Su operazione dell'ingegnere Gianni Cappello. Autore del Consorzio Palermo.

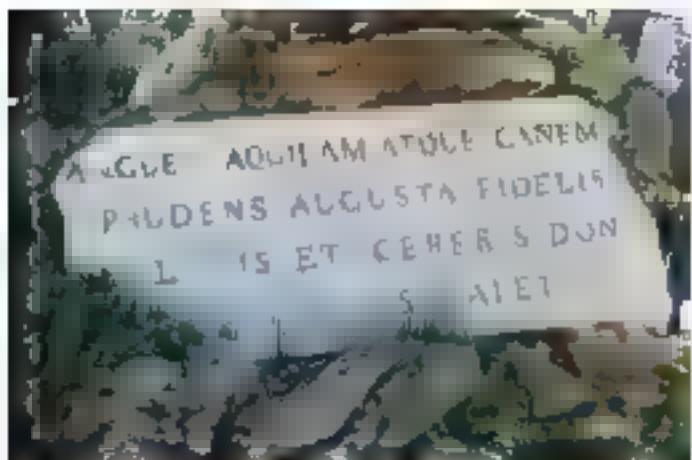


Fig. 116.

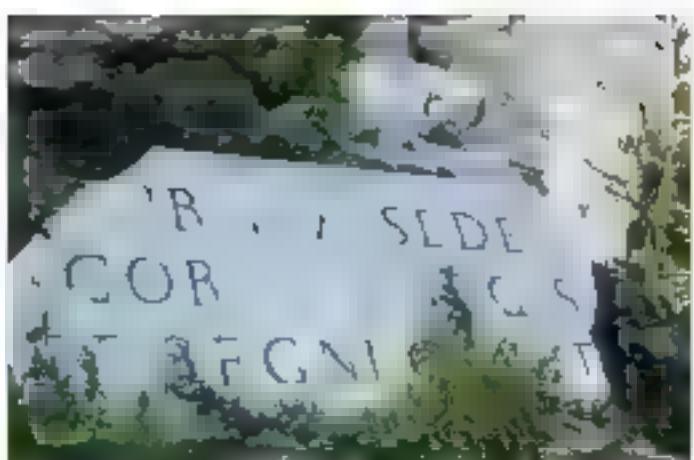


Fig. 117

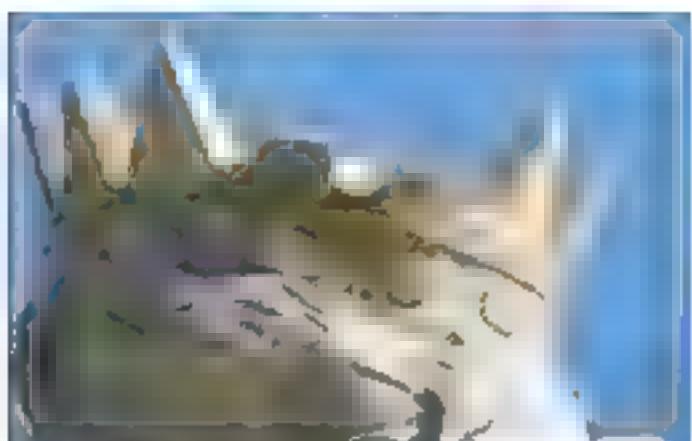


Fig. 118.



Fig. 119



Fig. 120.



Fig. 121.

Figg. 116-121. Rovina del Genio a Villa Giulia, stato di conservazione attuale al riferimento museo. Istrioni, macchiaja, presenza di vegetazione, depositi sottomarini galvanici



Fig. 122.

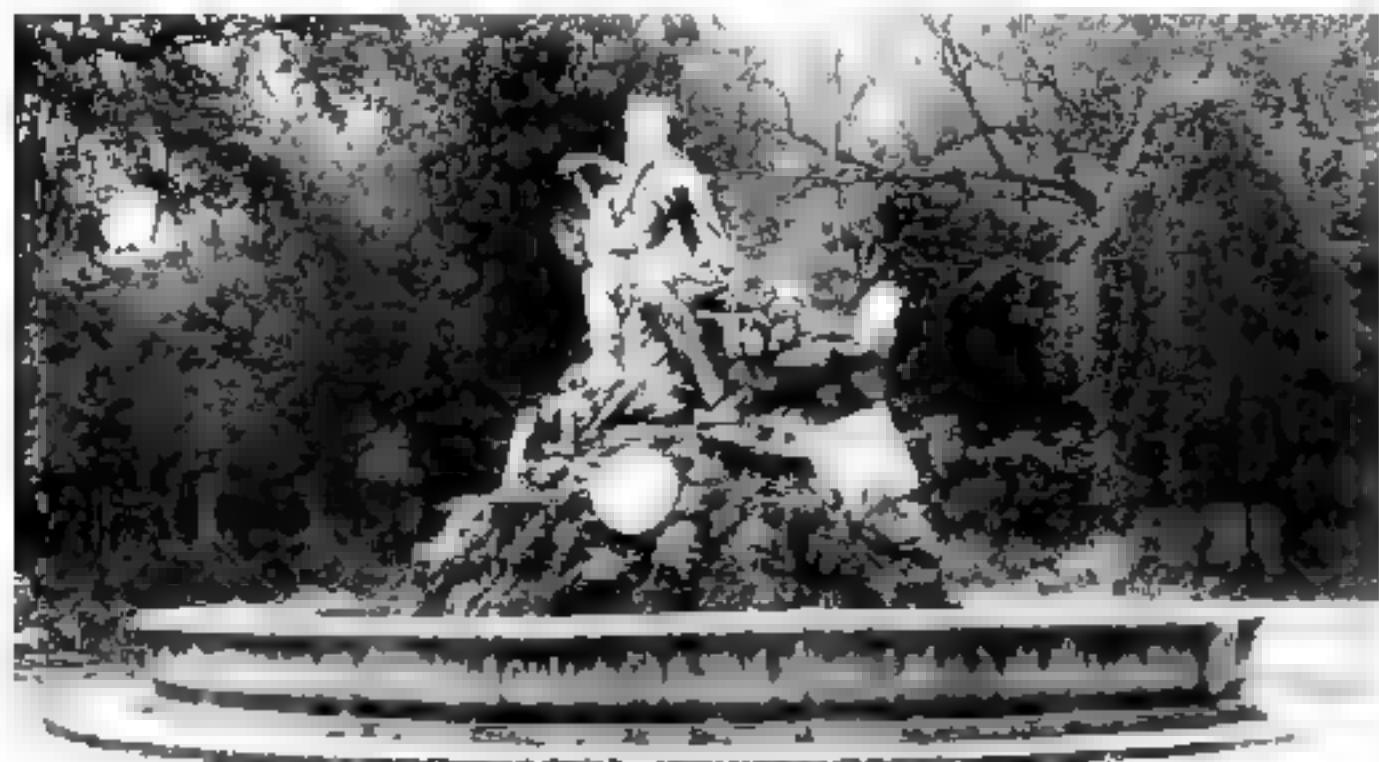


Fig. 123.

Figg. 122-123. La fontana de Gento de Palermo a Villa Canea una fonte de 700. primi dell'800. Su concessione dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Istituto Ricerche Culturali e Ambientali di Palermo



Fig. 124. Fotografia del Genius in drappo nel Palazzo Reale di Palermo. Si vede: un uomo con una cornucopia nell'uno, un grano nell'altro; si vede anche la cornice del Genio e la medaglione sostenuto dal Genio che raffigura Ferdinando II di Borbone e sua moglie Maria Carolina.



Fig. 125. Fotografia del Genius presso la Villa Bonanno (fine '600) a F. Bonanno di Palermo. Sull'arco d'ingresso che dà accesso al giardino si osserva un'altra scena del Genius



Fig. 126. Particolare dello stemma dell'Accademia S. Paternus con la scena grottesca del Genius di Palermo

Leonardo Sciascia, Ruggiero La Duce. *Palermo Restaurato*, Palermo 1973, p. 46.

⁷ Cesare De Seta, Leonardo Di Mauro. *La città nella storia d'Italia. Palermo*. Laterza, 1981, p. 53, nota n. 22.

⁸ P. Gulotta. Rivista n. 5, *Per Salvare Palermo*, 2003, p. 28.

⁹ P. Gulotta. Rivista n. 6, op. cit.

¹⁰ P. Gulotta, Rivista n. 5, op. cit.

¹¹ Vincenzo Di Giovanni. *Palermo Restaurato*. In B.S.L. di Sicilia, a cura di G. Di Marzo. Palermo, 1872, pag. 76.

¹² P. Gwetta. Rivista n. 12, *Per Salvare Palermo*. Maggio Agosto 2005, p. 35.

¹³ P. Gulotta. Rivista n. 12, op. cit., p. 35, nota 5; M. C. Ruggeri Tripoli. *Le fontane di Palermo*. Palermo, 1984, p. 25.

¹⁴ C. Maltese. *Le tecniche artistiche*. M. anno, 1973, pp. 24 e 25.

¹⁵ *Materiali e tecnologie del passato*, in Giorgio Bianco. *Marmi e Pietre. Manuale di progettazione*, Mandesu Editore, Roma 2006, pp. 145-160, sez. D.

Materiali e tecnologia del passato, in Giorgio Bianco, op. cit., pp. 208-209, sez. J.

¹⁶ Vi labirintici (marchese di) Ennemuele Guetani. *La Fototanagrafia Greca*, Palermo, 1986, pag. 96.

¹⁷ Vincenzo Di Giovanni. *La topografia antica di Palermo da secolo X al XIX* vol. II. Palermo, 1889, pag. 393.

¹⁸ B.C.P. ms. Qq E 87, p. 187, V decennio Di Giovanni, op. cit. vol. I, pp. 16-162 nota 1.

¹⁹ C. Palermo. *Guida istruttiva della città di Palermo*. Palermo, 1816, pag. 154. R. La Duce, *La città perduta*. Palermo, 1976, vol. II, pag. 66.

²⁰ C. La Monica. *Sicilia Mysterica. Fondazioni e restauri di monumenti tra Rinascimento e Barocco*. Palermo 1982, pp. 46 e ff. 51-56.

²¹ Per un maggiore approfondimento vedi: Anna Ferraro. *Dizionario di Mitologia*, Novara 2006, vol. I, p. 588, vol. II,

p. 384. Joseph Campbell. *Le figure del mito*. Colibri 1991, pp. 284-287 figg. 254-262.

²² M. Accascina, *Inediti di scultura del Rinascimento in Sicilia*, in «M. Bildungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz». Jani, 1970, pag. 34.

²³ G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei sec. XV e XVI*. Palermo 1883 vol. II pp. 7-8 e pp. 4-7, doc. 14.

²⁴ E. Maceri. *La Cappella Mastranonio in S. Francesco D'Assisi*, in «L'Arte» VI, 1903, pp. 129-130; A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, vol. VI M. anno 1908, pp. 2035 ss; M. C. Gulisano. Note su Pietro de Bonuate. In BCA, anno II, n. 1-2, 1981, pag. 92, nota 4.

²⁵ M. Accascina, *Sculptores Habitatores Panormi. Contributo alla conoscenza della scultura in Sicilia nella seconda metà del Quattrocento*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e di Storia dell'Arte», VIII, 1959, pp. 269-313.

²⁶ M. Accascina, *Inediti*, op. cit., Appendice, pag. 294 e pp. 273 e 274.

²⁷ Vol. d. Atti, s. 1715-16, f. 9, e vol. d. Consule di Contabianchi, s. 17-5-16, f. 26, 264.

²⁸ Le iscrizioni de Palazzo Comunale di Palermo, trascritte, tradotte ed illustrate da Fedele Pallai Nuttoli. Aggiornamento a cura di: Pietro Gulotta. Municipio di Palermo 1888-974. Palermo 1886-1888, pp. 444, 445 e p. 456, nota 1 pag. 445.

²⁹ *Materiali e tecnologie del passato*, in G. Bianco, op. cit., Roma 2006, sez. D, pp. 129-130; pp. 172-178, fig. D 4-90, pag. +70.

³⁰ C. Palermo, op. cit., pag. 137.

³¹ M. Accascina, *Inediti*, op. cit., pag. 288; G. Patto-Ferrara, *Il Palazzo Civico di Palermo nella storia e nell'arte*. Palermo, 1952, pag. 4 e pp. 37-38.

³² M. Accascina, *Inediti*, op. cit., pp. 290 e 291 nota 70, p. 291 e fig. 40; G. Di Marzo, *Gagini II* p. 21, doc. 17.

¹⁰ Hanno Walter Kraft, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München: Bruckmann, 1972 pp. 42-43.

¹¹ G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia*, Palermo, 1880, vol. II, pp. 69-72 doc. XVI

¹² B. Pulejo, *Il Rinascimento in Sicilia*, Palermo, pp. 79-80.

¹³ G. Di Marzo, *La pittura in Palermo nel Rinascimento*, Palermo, 1899 pp. 126 ss e 2-6 ss. H.W. Kraft, *Domenico Gagini*, op. cit., pp. 247 ss., Dante Beccati, *Architettura e scultura del '400*, in AA.VV., *Storia della Sicilia*, Napoli 98 , vol. V, p. 252 e nota 88 p. 269

¹⁴ Adelgiso De Simone, *Palermo nei Geografi e Viaggiatori Arabi del Medioevo*. Centro di Studi magrebini II Int. atto Universitario Orientale, Napoli 1968 pp. 148-67

¹⁵ Rosario La Duca, *Il sottosuolo di Palermo*, Palermo 264, p. 10

¹⁶ Alcune cavità di forma circolare e di piccolo diametro sono state ritrovate anche nella zona comprennente via Lovenia, vicolo dei Forno, piazza Magione, piazza Sant'Anna, via Cianella.

¹⁷ Pietro Todaro, *Il sottosuolo di Palermo*, Palermo 1988, p. 83.

¹⁸ Villabruna (marchese di Emanuele Gaetani F.M. Palermo d'Oggigiorno, in Bibl. Stor. dell. Sic., vol. IV, p. 249

¹⁹ Vincenzo Di Giovanni, *La Topografia...*, op. cit., p. 385.

²⁰ Danti de Villabruna (marchese di) Emanuele Gaetani F.M. B.C.R. ms. ai segni QqI 105, f. 106

²¹ A. Mongitore, *La Cattedrale di Palermo*, B.C.P. ms. ai segni QqE3 f. 96

²² M. M. Camburno, *Dietro le quinte del Teatro del Seta*, Palermo 1988, p. 30

²³ A. Mongitore, *Monumenta Historica Sacrae Domus Marianae*, Palermo 1721, pp. 100, 1.2 1.4 (B.C.P.)

²⁴ Il quartiere di Porta Patitelli occupava l'intera zona compresa fra il porto e i Cassaro. La porta che dava il nome al quartiere era ubicata vicino all'attuale piazza Caracciolo. Il quartiere veniva detto, anche, Conceria, quartiere della Taggia. Amp. Sic.

²⁵ In particolare, le legge dei genovesi e dei catalani erano ubicate, l'uno accanto all'altra, nella piazza del Carenf (cioè la prima fra le attuali via della Loggia e via Argentina Nuova; la seconda verso la via dei Materassi). Una terza legge, quella dei Pisani, si trovava su un Rione Pisatum, l'attuale via della Loggia.

²⁶ *Palermo medievale*, Testi dell'VIII secolo Medievale - Archivio Storico Comunale. Officina di Studi Medievali, Palermo 1989, p. 57

²⁷ R. La Duca, *I mercati di Palermo*, Palermo 1994, p. 4

²⁸ Il Tabulario di S. Bartolomeo in Palermo medievale, op. cit., pp. 168, 76, 2-7, 222 (pergamene nn. 23-26, 78-79, 89)

²⁹ Scritture del luogo grande di Falsomiele, B.C.P. ms. ai segni 2 QqE20 e 5Qq E2, f. 9

³⁰ G.M. Rauadi, *Il Cenacu dell'abate Angelo Sestito. L'anniversazione del monastero di S. Martino delle Scale dal 1371 al 1381*. Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Palermo 1989, vol. 1, p. 6; vol. 2, pp. 263-296.

³¹ A. Mongitore, *La Cattedrale di Palermo*, B.C.P. ms. op. cit. ff. 94, 95, 96, 97

³² Michele De Vito, *Felicis et Fidelissimae Urbis Panormitanarum selecta aliquot Primita*, Palermo 960, p. 154

³³ T. Fazello, *De Rebus Siculis Decades Due*, Palermo 558, dec. I, lib. VIII, p. 183

³⁴ Francesco Baronio Manfredi, *De Panormiana Majestate*, libri IV, Palermo 1630, Lib. 1, ff. 135-136

³⁵ Vincenzo Di Giovanni, op. cit., p. 43

³⁶ V. Ieraciaco (Marchese d'FM Enrico e Gentile) *Il Palermo d'Oggigiorno*, B.C.P. ms. (sec. XV - I e XII secolo), ai segni QqE 91-92, ora in Bibl. Stor. e Lett. di Sicil. A. a cura di G. Di Marzo, Palermo 1873-1874, p. 63

³⁷ A. Mongitore, *La Cattedrale di Palermo*, B.C.P. ms. op. cit., fig. 91 e seguenti.

³⁸ Capitoli del Regno del Re Ferdinando II il Cattolico, cap. CXXIX f. 384, riportato in A. Mongitore, *La Cattedrale di Palermo* ms. op. cit., f. 87

³⁹ T. Fazello, *De Rebus...* op. cit. Dec II lib. X f. 524

⁴⁰ R. Pirri, *Notitiae Sacrae Ecclesiastice*, B.C.P. ms. f. 172

⁴¹ V. Aurora, *Historica cronologica degli Signori Vicere di Sicilia 1409-1697*, Palermo 1697, p. 28; «Iptitu, nell'anno 5-7 vicere Don Igo Moncada in favore di Ferru, o sia Francorchetta alla città di Palermo nel mese di Maggio, per la Festa di Santa Croce [...], e ciò fece perché il re Ferdinandus aveva concesso questo privilegio a detta Città»

⁴² A. Mongitore, *La Cattedrale di Palermo*, ms. op. cit. ff. 92-93

⁴³ Capitoli del Regno di Carlo V d'Austria Imperatore, cap. XXVII, ff. 401-402

⁴⁴ R. Pirri, *Notitiae Sacrae Ecclesiastice* op. cit., f. 183

⁴⁵ F. Baronio Manfredi, *De Panormiana Majestate* nn. IV op. cit. vol. 3, f. 3

⁴⁶ A. Mongitore, *Monumenta Historica sacrae Domus Marianae SS. Trinitatis*, Palermo 1721, p. 33. «... Ab occidente fin. ad ea publica, quae vadit ad cugam M. regi, a Platea Asinorum...

⁴⁷ V. Di Giovanni, *La Topografia...*, op. cit., vol. I, p. 26

⁷ V. Di Giovanni, *Paterno...*, op. cit., p. 145

⁸ *Diari del Villabianca* (marchese di) Emanuele Gaetani e M. B.C.P., m.s., ai segni: Qql-IGS f. 54 XII TOMO) Questo volume contiene una copia di *Croniche di storia paterniana* dei ms. d. F. Paruta e V. Auria.

⁹ *Acta Curie Felicis Orbis Paternae*, Registro di settore 1350-1351 Collezione di Atti Medievali della città di Paterno - Archivio Storico Comunale 1999 pp. 137, 138. documento n. 95

¹⁰ A. Mongitore, *La cattedrale*, op. cit., L. 9, p. 92

¹¹ S. Barbaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. Torino 1970, vol. 6.

¹² *Capitoli ed Ordinazioni della Felice e Fedelissima Città di Paterno sino al corrente anno 176*, raccolti da V. Parisi. Paterno 1768, pp. 199-200

¹³ C. De Seta, L. D. Mauro, *Le città nella storia d'Italia*. Paterno, Laterza, Bari 1980, p. 59 Lcp. 30

¹⁴ M.M. Gambino, *Dietro le quinte del Teatro del Sole*, op. cit., p. 3, nota 2 «Antiquarium in Sicilia le misure variavarono da Jogo a Jongo per cui i lapilli, le salme, i rolopi, le anche, ecc. non erano uguali in ogni centro. Per uniformare tutte le varie misure esistenti in Sicilia fu redatto nel 1811, il Codice Metrico Siculo: di conseguenza anni dopo furono scoperte le targhe di ragguaglio».

¹⁵ Nino Basile, *Paterno Felicissima*, serie terza. Anziché strade e piazze di Paterno. Paterno 1938, pp. 197-200

¹⁶ Cartone, Fundo Di Benedetto VI, nn. 190, 192, 194. F. Di Benedetto XXIII n. 160 B C P.

¹⁷ V. Di Giovanni, *Palermo Restaurato*, op. cit., p. 144

¹⁸ E. Barni Manfredi, *De Mostra Panormitana*, op. cit., f. 136

¹⁹ Incisione di Francesco Ciceri. Le fontane di Porta Felice nel 1743 in occasione della Cavalcata per il trionfale ingresso di Vittorio Amedeo, in P. V. n.c., *La felicità sull'arrivo acclamazione e coronazione delle Reali maestà Vittorio Amedeo duca di Savoja e di Anna d'Orléans*. Palermo 1744

²⁰ Villabianca (marchese di) Emanuele Gaetani FM. *Paterno d'Oggi giorno*, op. cit., vol. IV, pp. 257-258.

²¹ V. Auria, *Historia Cronologica degli signori puperi di Sicilia*, op. cit., p. 102

²² Fagiolo Madonno, *Il Teatro del Sole*, Roma 1981, pp. 72-73

²³ Raccordo dell'incontro et exito effettuo della tavola deli spett. Depurati della trasportazione delle fontane della feracechia fatto nell'anno VI ind. vol. XXII. 1636. m.s. ff. 1-78 Archivio Storico Comunale di Paterno)

²⁴ S. Barcellona, *Gli scultori del Carrara*, Paterno 1971 pp. 242-243

²⁵ G. Di Marzo, in *Bibl. Stor. Lett. Sic.*, vol. III, 1883-84, p. 322

²⁶ N. Travaglia è ricordato da Di Marzo come l'autore delle incisioni marmoree e dell'aquila reale posta in cima della Porta Felice. È possibile che si sia trovato tra gli scultori che fornirono venti statue «ben grandi di pietra rusca di Re e Regine di Sicilia dei Tempi d' Normanni, Svevi, Aragonesi e Austrancesi» che coronavano la maraglia di Porta Felice (Villabianca, *Paterno d'Oggi giorno*, 1873), un'opera per la quale N. Travaglia è maggiormente ricordato è l'ATA simbolizzante storia siciliana, che si trova nel suo occidentale del piedistallo del monumento di Carlo V a piazza Bologni.

²⁷ Rastocino, op. cit., ff. 67, 68, 47, 48: Capitoli detti staglin delle quattro statue che hanno da venire nella fonte detta feracechia che si havera da scappare et di nuovo dettare.

²⁸ Rastocino, op. cit., ff. 67-72 e ff. 79-85.

²⁹ Atti del Senato, 28 febbraio 4° Ind. 1636, ff. 129-131, 28 gennaio 4° Ind. 1636, ff. 1-3, 17, 20 (Arch. Stor. Comun.).

³⁰ (90) Rastocino, op. cit., ff. 79, 80; 21 gennaio 4° Ind. 1636. Capitoli detto staglio per trasportare la fonte che hoggia nella piazza della feracechia.

³¹ V. Di Giovanni, *Paterno...*, op. cit., p. 368, nota 49

³² Rastocino, op. cit., ff. 103, 107, 111, 127. Le lettere scritte da M. Spingilio presentano rispettivamente le seguenti date: 20 marzo 1636; 10 marzo 1636; 21 marzo 1636; 29 marzo 1636; 25 aprile 1636.

³³ M. Collura, *La fontana di S. Maria di Gesù*. Istituto d'Elementi d'Architettura e rilievo dei monumenti. Quaderno n. 10-11, Aprile 1967, pp. 104 a 108, p. 110, nota 20

³⁴ V. Auria, *Historia Cronologica degli signori puperi di Sicilia* op. cit., p. 184

³⁵ Manganante, *Iscrizioni e tabelle*. B.C.P. m.s., ai segni Qqd8, f. 177

³⁶ Atti del Senato, 1685-87 Ind. X, f. 200

³⁷ N. Basile, *Paterno Felicissima*, op. cit., p. 424

³⁸ E. Scaglione, *Ricerche su Porta Felice e la sua zona monumentale*, in «A si de VII convegno nazionale di Storia dell'Architettura», Paterno 1956, pp. 5, 15

³⁹ Atti del Senato, 1685-86. Ind. IX, ff. 306, 307, 308, 312 Archivio Stor. Com.)

⁴⁰ Villabianca (marchese di) Emanuele Gaetano FM. *Diario*, edito in *Bibl. Stor. Lett. di Sicilia*, vol. XXVII, pp. 358 e seguenti.

⁴¹ O. Manganante, *Iscrizione a Tabatle*, op. cit., f. 27

⁴² V. Di Giovanni, *Palermo Restaurato*, op. cit., p. 105.

⁴³ V. labianca (marchese di) Emanuele Gaetano FM. *La Fontanografia Oresea*, op. cit., p. 273

¹⁰⁴ G. La Monica, *Sicilia Misticica*, op. cit., p. 23

¹⁰⁵ *Discursus modernus del Regno di Sicilia*, f. 7 in M.C. Ruggieri Vacca, *Il porto di Palermo*, op. cit., pp. 130-136

¹⁰⁶ *Planta de 1713*, edita a Parigi da Crepy, in De Seta, D. Mauro, *Palermo*..., op. cit., p. 94.

¹⁰⁷ *Verduta a volo d'uccello del 1699*, in De Seta, D. Mauro, *Palermo*..., op. cit., p. 81

¹⁰⁸ Un dettaglio della pianta dei frati di Ghibert con le tre fontane de' Molo Nuovo, si trova in M.C. Ruggieri Tricoli, *Le fontane*..., op. cit., p. 145

¹⁰⁹ M.C. Ruggieri Tricoli, *Le fontane*..., op. cit., p. 158

¹¹⁰ V. Acciavara (marchese di Emanuele Gaetani) M. Palermo d'Oggignorno, B.S.I. S., vol. XIV, pp. 248-249; A. Mongitore, *Diario palermitano (fra Dintorni della città di Palermo)*, vol. VI, p. 57.

L'acqua del fiume Lambene è antichissima, presa il nome da una ricca famiglia araba normanna nei d'pietro del secolo XI e XII. V. Di Giovanni, *La Topografia antica di Palermo*, op. cit.

¹¹¹ V. Acciavara, *Dei fiumi*..., op. cit., m.s. al regno Qge83 n. 8; V. Iabuca (marchese di Emanuele Gaetani FM. Palermo d'Oggignorno), op. cit., vni. XIV, pp. 263, 264; Villabianca (marchese di Emanuele Gaetani FM.), *La Fontanografia Ormeni*, B.G.P., m.s. al regno Qge87; V. Di Giovanni, *La Topografia*..., op. cit., vol. 2, pp. 397, 398.

Le quattro grandi tele sono oggi conservate presso l'Archivio Storico Comunale di Palermo.

Ruoceria..., op. cit. ff. 131 a 134, 39, 143, 144 21 luglio IV Ind 1636

¹¹² Villabianca (marchese di Emanuele Gaetani FM. Palermo d'Oggignorno), op. cit., pp. 245-246-247. Il 16 Marzo settantamila novanta nota (2), p. 247, che ai suoi tempi se fonti dei Carrione, Pieravochia, dei Molo, non esistevano più, «e quella sol ca rimane che sta rimetta a Albergo de' Poveri»

¹¹³ S. La Barbera, *La scultura del Cinquecento*, in *Storia della Sicilia*, vol. IX, *Arte figurativa e architettura di Sicilia*, Roma 1999, pug. 44.

S. La Barbera, *La scultura del Cinquecento*, op. cit., pag. 86.

¹¹⁴ S. La Barbera, *La scultura del Cinquecento*, op. cit. pag. 114; ved. anche M. Fagiolo - M.L. Madonna, *Il Teatro del Soto*, Roma 1981, pag. 57.

¹¹⁵ A. Morelli, G. Morelli, *Anatotica per gli artisti*, Faenza 1977, pp. 584-585, 608-609

¹¹⁶ J.W. Goethe, *Italiatische Reise*, Weimar 1903-06 trad. ital. Bemporad, Firenze, 1948, II pag. 75; C. De Seta, L. D. Mauro, *La curia*..., op. cit., pp. 125-132; G. Pirrone, *Palermo e il suo verde*, in *Quaderno n. 5-6-7* Università degli Studi di Palermo, Istituto di elementi di architettura e ricerca dei monumenti, Dicembre 1996, pp. 15-6.

¹¹⁷ A. Chiaro, *Paterno La città ritrovata. Itinerari entro le mura*, Palermo 2005, pp. 57-159.

¹¹⁸ *Le incisioni del Palazzo Comunale* vol. IV, Archivio Storico del Comune di Palermo, pp. 312-314

¹¹⁹ Villabianca (marchese di Emanuele Gaetani FM.), *La Fontanografia Ormeni*, op. cit., pp. 149-150

¹²⁰ Villabianca (marchese di Emanuele Gaetani) M. Palermo d'Oggignorno op. cit., p. 121

¹²¹ Città Siracusano, *La pittura del Settecento in Sicilia*, Roma, 1986

¹²² M.C. Ruggieri Tricoli, *Le fontane*..., op. cit., pag. 220, nota 44

¹²³ D. Manganelli, *La scultura della seconda metà del Seicento e del Settecento*, in AA.VV. *Storia della Sicilia* vol. X Napoli 1981, pp. 99, 103.

¹²⁴ D. Manganelli, op. cit., pp. 75-117

¹²⁵ L. Scudillo, *Marebbi Francesco Ignazio*, in «Dizionario degli Artisti Siciliani», vol. I, Palermo, 1994, pp. 205-208

¹²⁶ G. La Monica, *Sicilia Misticica*, op. cit., p. 55

¹²⁷ V. Di Giovanni, *Palermo Restaurato*, op. cit., p. 92

¹²⁸ T. Farsetti, *De Nebus*, op. cit., pag. 43

¹²⁹ A. Inveges, *Annali della felice città di Palermo*, Pavia 1649-1651, pp. 514-515; M. Del Giudice, *Palermo Magnifico ne' ritratti di Santa Rosalia*, Palermo 1686, p. 4

¹³⁰ G. La Monica, op. cit., pag. 44

¹³¹ G. La Monica, op. cit., nota 43, pag. 1-4

¹³² Per un maggiore approfondimento si veda M. Fagiolo - M.L. Madonna, op. cit., pp. 48-62

¹³³ G. La Monica, op. cit., pag. 58

¹³⁴ P. Galletta, *Piazza Garraffo e le sue fontane. La fontana quattrocentesca R. vista «Per salvare Palermo»*, n. 12 op. cit., nota 6, pag. 35.

¹³⁵ G. La Monica, op. cit., pp. 58-63, nota 67, pag. 16.

¹³⁶ G. La Monica, op. cit., pag. 59

¹³⁷ R. Santoro, *Palermo*, Palermo 1991, vol. II, p. 43.

¹³⁸ E. Panobsky, *Studi di iconologia*, Torino, 1973, pp. 91-96 e s.a. 1-2.

¹³⁹ G. La Monica, op. cit., pag. 60.

¹⁴⁰ M. Galvani, *Arte e Alchimia*, Art Domus, Firenze, 1986, pag. 65

¹⁴¹ M. Battaglini, *Simboli e allegorie*, Milano 2002, pag. 18.

¹⁴² G. La Monica, op. cit., pag. 61

¹⁴³ C. Gachet, *L'elisirina Una scena segreta*, Milano 1993, pp. 44-47

¹⁴⁴ G. La Monica, op. cit., pag. 6

¹⁴⁵ Ibidem.

¹² C.G. Jung, *Studi sull' alchimia*, Opera omnia, vol. 13, Torino 1988, pp. 97-98.

¹³ C.G. Jung, *Simboli della trasformazione*, Opera omnia, Torino 1970, vol. 5, p. 326.

¹⁴ C.G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Opera omnia, Torino 1980, vol. 9, pp. 214 e 218.

¹⁵ G. La Monica, op. cit. p. 63.

¹⁶ Alberto Samonà, *Il Genio di Palermo e il Monte Pellegrino. Le influenze iniziatriche nei due simboli del rapporto genitoriale*, in «Amprod as Il Pellegrino di Palermo», p. 5.

¹⁷ G. La Monica, op. cit. p. 63.

¹⁸ G. La Monica, op. cit., p. 53.

¹⁹ G. La Monica, op. cit., pp. 52-53.

²⁰ G. La Monica, op. cit., pp. 53-54.

²¹ G. La Monica, op. cit. p. 48 e 49.

²² G. La Monica, op. cit., p. 28 e pp. 49-50.

²³ Diari di V. Lubrano marchese da Empurie Guerrieri M, B. P. ms. m. segn. Qqd99, f. 276.

²⁴ G. Palermo, *Guida di Palermo*, op. cit. pag. 346, nota 1.

²⁵ Fondo Di Benedetto op. cit. cartolina n. 192.

²⁶ Diario di Antonino Bettinotti (dal 1° Maggio al 9 Giugno 1860), dal volume *Documenti e memorie della Rivoluzione Siciliana del 1860*, pubblicato a cura del Comitato cittadino per il cinquantenario del 27 maggio 1860. Palermo, 1910, pag. 42.

²⁷ M.G. Rappresenti-Tricoli, *Le fontane*, op. cit., pag. 137.

²⁸ Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo, Servizio per i Beni Storici, Artistici ed Etno-Antropologici. XVI Catalogo di opere d'arte restaurate, a cura di G. La Dolfi. Palermo 2003, pp. 88, figg. pp. 89-92.

²⁹ Lione Club Palermo Normanna, Relazione tecnica. Intervento di Restauro Fontana del Genio di Palermo in Piazza Rivoluzione. Progettista: Ing. Francesco Vitale.

³⁰ M. L. Cannarozzo, *Villa Giuffrè. Il restauro*, in «La città che cambia. Restauro e nuovo nel Centro Storico di Palermo», a cura di Giuseppe Di Benedetto, Città di Palermo, Assessore ai Centri Storici, vol. II. Palermo 2000, pp. 613-616, figg. pag. 614.

Referenze fotografiche

Fig. 1. Collezione privata

Figg. 2, 3, 4. Su concessione dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali di Palermo.

Figg. 5, 6. Antonella Chiazza

Figg. 7-17. Giorgio Blanco, Manuale di progettazione. Marmi e pietre, Roma, 2008, pp. 148-172, Sezione B.

Fig. 18. Antonella Chiazza

Fig. 19. Collezione privata

Fig. 20. Su concessione dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali di Palermo.

Fig. 21. Collezione privata

Fig. 22. Antonella Chiazza

Fig. 23. <http://immaterial.org>

Fig. 24. Benedetto Patera, Il Rinascimento in Sicilia, Palermo 2008, p. 116

Fig. 25. Linktoucit

Fig. 26. Antonella Chiazza

Fig. 27. Benedetto Patera, op. cit., pag. 45

Figg. 28-36. Antonella Chiazza

Fig. 37. Benedetto Patera, op. cit., pag. 45

Fig. 38. M. Accascina, Inediti di Scultura del Rinascimento in Sicilia, in Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 1970, p. 257

Figg. 39-43. Antonella Chiazza

Fig. 44. Fondo Di Benedetto, B.C.P.

Fig. 45. Fondo Di Benedetto, B.C.P.

Fig. 46. M.C. Ruggeri, Le fontane di Palermo, Palermo, 1984

Figg. 47, 48, 49, 51, 52. Antonella Chiazza

Fig. 53. Consolo-De Seta, *Sicilia Teatro del Mondo*, Torino, 1990, pag. 60

Figg. 54-58. Antonella Chiazza

Figg. 59, 60, 61. Simonetta La Barbera Bellia, *La scultura della Maniera in Sicilia*, Palermo 1984, pp. 63, 78, 88.

Figg. 62-70. Antonella Chiazza

Fig. 71. <http://upload.wikimedia.org>

Figg. 72-73. Antonella Chiazza

Figg. 74-77. C.G. Jung, *Opere*, vol. 12, Psicologia e alchimia, Torino 1992, pp. 291, 307, 242, 286

Fig. 78. C.G. Jung, *Opere*, vol. 13, Studi sull'alchimia, Torino 1988, p. 195

Fig. 79. C.G. Jung, *Opere*, vol. 5, Simboli della trasformazione, Torino 1965, pag. 165

Figg. 80, 81. C.G. Jung, *Opere*, vol. 12, cit., pag. 229.

Figg. 82, 83. Antonella Chiazza

Figg. 84, 85. Fondo Di Benedetto, B.C.P.

Figg. 86-91. Antonella Chiazza

Figg. 92-107. Su concessione dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali di Palermo.

Figg. 108, 109, 110. Antonella Chiazza

Figg. 111-115. Su concessione dell'Ufficio Centro Storico del Comune di Palermo,

Figg. 116-121. Antonella Chiazza

Figg. 122-123. Su concessione dell'Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana - Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali di Palermo.

Fig. 125. S. Requiroz, *Le Ville di Palermo*, Palermo 2009.

Fig. 126. Giovanni Porpora

Elenco Tavole

(redatte dall'autrice ad eccezione delle tavv. 20 e 21)

Tav. 1. La via delle acque: sorgente del Garraffo. Scala 1:10000
Tav. 2. Rilievo della nostra marmorea con il Genio di Palermo a piazza Garraffo. Scala 1:20
Tav. 3. Studio delle proporzioni della statua del Genio a piazza Garraffo. Scala 1:10
Tav. 4. Studio delle proporzioni della testa del Genio a piazza Garraffo. Scala 1:2
Tav. 5. Analisi della struttura compositiva della statua del Genio a piazza Garraffo. Scala 1:10
Tav. 6. Rilievo dell'apparato scultoreo con la statua del Genio di Palermo a Palazzo Pretorio. Scala 1:10
Tav. 7. Studio delle proporzioni della statua del Genio a Palazzo Pretorio. Scala 1:5
Tav. 8. Studio delle proporzioni della testa del Genio a Palazzo Pretorio. Scala 1:2
Tav. 9. Analisi della struttura compositiva della statua del Genio a Palazzo Pretorio. Scala 1:5
Tav. 10. Ipotesi ricostruttiva della piazza Fieravecchia alla fine dell'800
Tav. 11. Rilievo di piazza Rivoluzione. Scala 1:200
Tav. 12a e 12b. Studio della piazza Rivoluzione dal XVII secolo a oggi. Scala 1:500
Tav. 13. Rilievo della fontana del Genio a piazza Rivoluzione. Scala 1:20

Tav. 14. La via delle acque: corso dell'acqua dell'Uscibene. Scala 1:10000
Tav. 15. Prospettiva della piazza Fieravecchia dalla via Garibaldi
Tav. 16. Ricostruzione prospettica della piazza della Fieravecchia intorno al 1860
Tav. 17a e 17b. Prospettive della piazza Fieravecchia dalla via Divisi
Tav. 18. Analisi dei rapporti modulari e delle proporzioni della piazza Rivoluzione. Scala 1:200
Tav. 19. Geometria e proporzioni della fontana del Genio a piazza Rivoluzione. Scala 1:20
Tav. 20. Planimetria di Villa Giulia, (Ufficio Centro Storico del Comune di Palermo). Scala 1:500
Tav. 21. Planimetria della fontana del Genio e dell'esedra a Villa Giulia, (Ufficio Centro Storico del Comune di Palermo). Scala 1:200
Tav. 22. La via delle acque. L'Oreto. Scala 1:10000
Tav. 23. Rilievo della fontana del Genio di Palermo a Villa Giulia. Scala 1:20
Tav. 24. Studio delle proporzioni della statua del Genio a Villa Giulia. Scala 1:10
Tav. 25. Studio delle proporzioni della testa del Genio a Villa Giulia. Scala 1:2
Tav. 26. Analisi della struttura compositiva della statua del Genio a Villa Giulia. Scala 1:20

**Punto di stampare
nel mese di giugno 2010
coi tipi della Pitti Grafica sas
Tecniche Editoriali
Via Salvatore Pellegra, 6 – Palermo 90128
Tel./Fax 091.481521 – Tel. 091.6624212
e-mail: pittidesizioni@libero.it**

